368
أكتوبر
2009

عالم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

الأدب الفارسي

منذ عصر الجامي وحتى أيامنا

تأليف: د. محمد رضا شفيعي كدكني

ترجمة: د. بسام ربابعة



سلسلة شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب



الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب: 28613 ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13147
دولة الكويت
تليفون : ٢٢٤٣١٧٠٤ (٩٦٥)
فاكس : ٢٢٤٣١٢٢٩ (٩٦٥)
الموقع على الإنترنت:
www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 978 - 99906 - 0 - 285 -2

رقم الإيداع (٠٢٩ /٢٠٠٩)

العنوان الأصلي للكتاب

Persian Literature from the Time of Jami to the Present Day

by
Shafi'i Kadkani

Stanford Universtiy Press, 1995.

وعن ترجمة

حجت الله أصيل

بعنوان

أدبيات فارسي از عصر جامي تا روزگار ما

نشرني، إيران

طُبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

شوال١٤٣٠ هـ ـ أكتوبر ٢٠٠٩



سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا امريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا امريكيا
للمؤسسات	100 دولار امريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب: 28613 ـ الصفاة ـ الرمز البريدي13147

دولة الكويت

تليفون : ٢٢٤٣١٧٠٤ (٩٦٥)

فاكس : ٢٢٤٣١٢٢٩ (٩٦٥)

الموقع على الإنترنت:

www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 978 - 99906 - 0 - 285 -2

رقم الإيداع (٠٢٩ /٢٠٠٩)

العنوان الأصلي للكتاب

Persian Literature from the Time of Jami to the Present Day

by
Shafi'i Kadkani

Stanford Universtiy Press, 1995.

وعن ترجمة

حجت الله أصيل

بعنوان

أدبيات فارسي از عصر جامي تا روزگار ما

نشرني، إيران

١

طُبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

شوال ١٤٣٠ هـ - أكتوبر ٢٠٠٩


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

المحتوى

مقدمة الترجمة العربية

هذا هو الكتاب الأول الذي يترجم للأستاذ الدكتور محمد رضا شفيعي كدكني إلى اللغة العربية، وهو كتاب قيّم وفريد من نوعه على الرغم من صغر حجمه؛ إذ إنه موجّه إلى الناطقين بغير الفارسية، ولذلك فقد جاء مختصرا ومكثفا، وشاملا لفترة زمنية طويلة تمتد من القرن الرابع عشر وحتى القرن العشرين الميلاديين، وهو يغني عن كثير من الكتب الأخرى، خصوصا التي تتناول الأدب الفارسي المعاصر الذي غفلنا عنه في الجامعات العربية والذي نكاد نجهله في عالمنا العربي. وقد عمل المؤلف في هذا الكتاب على تناول الأدب الفارسي بشقيه، الشعر والنثر، بالبحث والدراسة والتحليل، وقدّم جهدا طيبا يشكر عليه في التعريف بالأدب الفارسي لغير الناطقين بالفارسية، ولكل هذا وقع اختياري على هذا الكتاب، ورأيت أنه قمين بالترجمة، فعملت على ترجمته من اللغة الفارسية إلى العربية لإغناء المكتبة العربية، وحتى يكون في متناول المهتمين بالأدب الفارسي من أبناء العربية.

«في الثقافة الفارسية وآدابها كثيرا من الكنوز والروائع الأدبية التي تستحق الترجمة والنقل إلى اللغة العربية»

المترجم

يقع الكتاب في ستة فصول؛ فقد جاء الفصل الأول موسوما بـ «العصر التيموري» (١٣٥٠-١٤٨٦م)، واشتمل على دراسة وتحليل للشعر الفارسي في هذا العصر، مبينا الظروف التي أحاطت بالأدب الفارسي، وناقدا لمقولة «انتهاء العصر الذهبي للشعر الفارسي بوفاة حافظ الشيرازي» المتوفى سنة ٧٩٠ للهجرة (١٣٦٩ للميلاد)، ومعرفا بعبدالرحمن الجامي وآثاره الكثيرة.

وجاء الفصل الثاني تحت عنوان «العصر الصفوي» (١٤٨٦ -١٧٢٤م) وتناول المؤلف فيه الشعر والنثر الفارسي بالنقد والتحليل، مبينا الأساليب الشعرية التي كانت سائدة في هذا العصر وخصائصها من حيث المضمون والأفكار، والصور الشعرية التي استعملها الشعراء في أشعارهم، موضحا ذلك من خلال الأمثلة الشعرية، واختتم هذا الفصل بتوضيح وضع النثر الفارسي في هذا العهد.

وتناول المؤلف في الفصل الثالث الذي وسمه بـ «العصر القاجاري» (١٧٧٢ - ١٩٢٣م) العوامل التي تركت تأثيرها الواضح في الأدب الفارسي في هذه المرحلة، ومن أبرزها سقوط الأسرة الصفوية، مبينا خصائص الشعر الفارسي من حيث المضمون واللغة الشعرية والوزن والقافية، ذاكرا أشهر شعراء هذه المرحلة، وشارحا وضع النثر الفارسي في هذا العصر.

وسم المؤلف الفصل الرابع من كتابه بـ «العصر الدستوري»، وتناول فيه السنوات التي أدت إلى «حركة ١٩٢٠م الدستورية». وقد عكست آداب هذه المرحلة جهود الإيرانيين من أجل الوصول إلى حكومة قانونية، والخلاص من النظام الاستبدادي. وجاء هذا الفصل مشتملا على خصائص هذا العصر من حيث المضمون والشكل والأغراض والتيارات الشعرية، وختم المؤلف هذا الفصل بالترجمة لأشهر شعراء هذه المرحلة كملك الشعراء بهار، والسيد أشرف الدين الحسيني، نسيم الشمال، وفرخي اليزدي، ونيما يوشيج رائد الشعر الفارسي الحديث، وبروين اعتصامي.

وجاء الفصل الخامس تحت عنوان «ما بعد انقلاب ١٩٢٠م»، وتناول المؤلف فيه الأوضاع التي كانت تعيشها إيران في هذه المرحلة، وبيّن تيارات الشعر الفارسي التي كانت سائدة آنذاك. كما عمل على توضيح جهود نيما يوشيج وتجاربه من أجل الخلاص من قيود الشعر الكلاسيكي، والتغييرات التي أحدثها في الشعر الفارسي المعاصر في كل من الشكل والأفكار والمضامين والصور الأدبية واللغة الشعرية وموسيقى الشعر.

أما الفصل السادس فكان خاتمة الكتاب وجاء تحت عنوان «بعد الحرب العالمية الثانية»، وتناول المؤلف فيه وضع الشعر الفارسي المعاصر بعد السنوات التي تلت هذه الحرب، مبينا التيارات الشعرية التي ظهرت في هذه المرحلة وأشهر شعرائها: أحمد شاملو، وأخوان ثالث، وفروغ فرخزاد، وسهراب سبهري. كما تناول المؤلف في هذا الفصل الكتابة القصصية الحديثة في إيران بالبحث والدراسة والتحليل، مبينا جهود رائد القصة القصيرة في الأدب الفارسي المعاصر محمد علي جمال زادة وصادق هدايت أشهر الأدباء الإيرانيين في القرن العشرين، وبزرك علوي، وجلال آل أحمد، وصادق جوبك، وإبراهيم كلستان، ومحمود اعتماد زادة وسيمين دانشور، وهوشنك كلشيري وغيرهم.

مؤلف الكتاب

أما مؤلف الكتاب فهو الشاعر والناقد والأستاذ الجامعي الأستاذ الدكتور محمد رضا شفيعي كدكني الذي يتمتع بشهرة واسعة داخل إيران وخارجها؛ بيد أن المختصين باللغة الفارسية وآدابها في العالم العربي هم الذين يعرفون الأستاذ الدكتور شفيعي كدكني فقط، ولذلك آثر المترجم أن يبدأ هذه الدراسة بالتعريف بهذا الأستاذ الجليل والعالم الفاضل الذي عز نظيره في الأدب الفارسي.

ولد شفيعي كدكني المشهور بـ: «م. سرشك» في العام ١٩٣٩م في قرية كدكن، إحدى قرى نيسابور التابعة لخراسان، ودرس وترعرع في أحضان والده الذي كان له دور كبير في صقل شخصيته وتهيئته

للمستقبل، كأنه قد تنبأ بما سيكون لابنه من شأن في الأدب الفارسي، وقد رأى فيه ملامح النبوغ منذ طفولته، ثم التحق شفيعي كدكني بالحوزة العلمية في خراسان حيث ظهر اهتمامه بالنصوص الكلاسيكية والعلوم الإسلامية، خصوصا التصوف الإسلامي، منذ نعومة أظفاره؛ إذ ظهرت رغبته وميله إلى التصوف والعرفان، ولاسيما أن المدرسة الخراسانية (مقابل المدرسة البغدادية) جلية بارزة في غير موطن، حتى جاءت جهوده منصبة في هذا الجانب؛ فقد عمل على دراسة وتحليل الشخصيات المشهورة في المدرسة الخراسانية في مجال التصوف والعرفان، ومن أبرزها أبو سعيد أبوالخير وفريد الدين العطار، ومازال المؤلف الدكتور كدكني مستمرا في هذا الاتجاه حتى يومنا هذا؛ إذ صدرت له أخيرا خمسة كتب تناولت أعلاما من هذه المدرسة، ومنهم أبو سعيد أبو الخير، وأبو الحسن الخرقاني، وبايزيد البسطامي.

أمضى شفيعي كدكني سنواته الخمس عشرة الأولى في المعاهد والحوزات الدينية في خراسان، من دون أن يلتحق بالمدارس الحكومية، وكان مسرورا بذلك. غير أنه لم يستمر في هذا الاتجاه لأسباب كثيرة؛ فقد ترك الحوزة واتجه إلى التحصيل الجامعي؛ إذ التحق بجامعة مشهد وتتلمذ على يد أساتذة مشهورين كالدكتور غلام حسين يوسفي والدكتور رجائي الخراساني وغيرهما. وفي هذه المدة ظهرت نشاطاته في النوادي الأدبية التي تعرف من خلالها على شخصيات بارزة مثل الدكتور علي شريعتي المفكر الإيراني المشهور، وفي سنة ١٩٦٥ حصل على شهادة البكالوريوس في اللغة الفارسية وآدابها من هذه الجامعة، ثم انتقل إلى جامعة طهران لمتابعة دراسته العليا في برنامج الماجستير والدكتوراه في قسم اللغة الفارسية وآدابها. وفي جامعة طهران تعرف شفيعي كدكني على أساتذة كبار كبديع الزمان فروزانفر، وملك الشعراء بهار، والدكتور برويز خانلري. وفي سنة ١٩٦٩ حصل على شهادة الدكتوراه في اللغة

الفارسية وآدابها من جامعة طهران، وبدأ عمله مدرسا في هذه الجامعة منذ تلك السنة، حتى وصل إلى درجة الأستاذية؛ ففي اليوم الذي ناقش فيه شفيعي كدكني أطروحته للحصول على درجة الدكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها، كتب الدكتور خانلري رسالة إلى رئاسة الجامعة يوصي فيها بتعيينه أستاذا في جامعة طهران وتمت الموافقة على ذلك.

ومازال الأستاذ الدكتور شفيعي كدكني يدرّس في جامعة طهران ويشرف على طلبة الماجستير والدكتوراه، وقد تتلمذ على يديه عشرات الأساتذة حتى أصبح مدرسة لا يشق غبارها في اللغة الفارسية وآدابها؛ إذ إن شهرته طبقت الآفاق حتى أصبح حجة يُستَدل بها، فالإيرانيون عندما يريدون التدليل على قضية معينة، أو حل مشكلة عويصة، أو القول الفصل في مسألة ما عندما يحتدم النقاش بينهم يستشهدون بآراء الدكتور شفيعي كدكني؛ فتقطع جهيزة قول كل خطيب. وهذا ما لمسته بنفسي في المؤتمرات العلمية التي كنت أشارك فيها في إيران في السنوات التي قيض لي الإقامة فيها في طهران (١٩٩٧-٢٠٠٤) للحصول على درجتي الماجستير والدكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها.

يتقن الأستاذ الدكتور محمد رضا شفيعي كدكني اللغتين العربية والإنجليزية، بالإضافة إلى لغته الأم اللغة الفارسية. فقد بدأت اهتماماته باللغة العربية منذ طفولته، عندما كان يدرس النصوص الكلاسيكية ويحفظها عن ظهر قلب، إذ وهبه الله ذاكرة قوية جعلته يحفظ كل شيء من القراءة الثانية. وآتت هذه الاهتمامات بالعربية نضجها وتبلورت في الدراسات والكتب التي ألفها بشأن الأدب الفارسي، والتصوف والعرفان، أو التي ترجمها عن اللغة العربية والتي تجلت في كتابه «شعر معاصر عرب» أي الشعر العربي المعاصر الذي تناوله فيه بالدراسة والتحليل، فقدم جهدا طيبا يشكر عليه في التعريف بالشعر العربي المعاصر وأشهر أعلامه، إذ إنه ترجم لمجموعة

من الشعراء العرب المشهورين، كبدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي ونازك الملائكة وأدونيس ومحمود درويش وصلاح عبدالصبور ونزار قباني وخليل حاوي ومحمد الفيتوري، بالإضافة إلى ترجمة مختارات من أشعار هؤلاء الشعراء، ولقي هذا الكتاب كغيره من كتب الدكتور شفيعي كدكني إقبالا كبيرا.

إن المدقق في هذا الكتاب يجد المؤلف ضليعا في اللغة العربية ومطلعا على الأدب العربي وما يجري في الدول العربية. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار السنة التي صدرت فيها الطبعة الأولى، فإن هذا الكتاب يعد رائدا في التعريف بالشعر العربي المعاصر في إيران، وكما أعلم لم يسبق المؤلف شخص آخر في هذا المجال، بل إنه يمكن القول إن المؤلف لفت انتباه الآخرين إلى هذا الجانب، خصوصا أنه كان قد نشر بعض مقالات هذا الكتاب والأشعار المترجمة في المجلات المعروفة التي كانت تصدر في طهران قبل أن يقدم على طباعته. ومن الجدير بالذكر أن هذا الأستاذ الفاضل عمل على ترجمة مجموعة من أشعار عبدالوهاب البياتي صدرت في طهران العام ١٩٦٩ تحت عنوان «آوازهاى سندباد» أي أناشيد السندباد.

إن نثر المؤلف نثر جميل ساحر مؤثر يجعلك تسافر في أعماق الكلمات، ويحملك في أمواج البحر علّك تقتنص اللحظات الجميلة وتعود بالصيد الثمين، فلغة الدكتور شفيعي كدكني سيمفونية موسيقية تهز الإنسان وتطربه وتنال إعجابه. وهذه القدرة العجيبة عند المؤلف تشاهد في لغته الخاصة في كل كتاباته؛ فهي أجْمل من الشعر وقعا وإيقاعا وتأثيرا. وهذه اللغة الجذابة الرائعة التي تسحر العقول وتسبي القلوب، بروعتها وشفافيتها وعمقها، تذكرنا بلغة طه حسين في مؤلفاته الرائعة.

يعد محمد رضا شفيعي كدكني نابغة من نوابغ الأدب الفارسي، ونخلة سامقة لا يطاولها أحد في سمائه؛ فهو أستاذ لا مثيل له في اللغة الفارسية وآدابها، والعجيب أن الرجل على علمه الواسع وأدبه الجم

وخلقه الرفيع وتواضعه الكبير وإنتاجه الغزير وفكره الثر وشهرته الواسعة لا يلقي اهتماما كبيرا بمظهره؛ إذ إنه متواضع في كل شيء حتى في مسكنه وملبسه.

عرفت الأستاذ الدكتور شفيعي كدكني عن طريق كتبه قبل أن ألتقي به؛ إذ إنه كان يعمل أستاذا للأدب الفارسي في جامعة برينستون الأمريكية وكذلك في طوكيو، عندما كنت أقيم في طهران. ومازلت أذكر اليوم الذي التقيته في كلية الآداب في جامعة طهران في ١٣ يونيو ٢٠٠١؛ إذ تجاذبنا أطراف الحديث عن كتابه «الشعر العربي المعاصر»، ومن ثم استأذنته في أن أترجم إلى العربية كتابه «الأدب الفارسي منذ عصر عبدالرحمن الجامي وحتى أيامنا» - الذي كان قد كتبه باللغة الإنجليزية وترجمه حجة الله أصيل إلى اللغة الفارسية - فأذن لي مشكورا، ودونت هذه الملاحظة على الكتاب المذكور حتى لا أنساها. وكان هذا أول لقاء يجمع بيننا، ثم عرفته عن قرب وتتلمذت على يديه، فتعلمت من أخلاقه وتواضعه كثيرا، قبل أن أنهل من معين علمه الذي لا ينضب. وكنت أستشيره في بعض القضايا العلمية فأجد لديه الجواب الشافي؛ إذ إن ما يميز هذا الأستاذ عن غيره أنني كنت أجُد الجديد لديه دائما، فقد بهرني بثقافته الواسعة واطلاعه على الأدب العربي، إذ ربطته علاقات وثيقة بالأدباء العرب، ومن أشهرهم أدونيس وعبدالوهاب البياتي الذي ترجم له - كما ذكرت سالفا - والذي رثاه شعرا عندما تناهى إلى مسامعه خبر وفاته في العام ١٩٩٩، وكان يقيم يومها في طوكيو، كما جمعته مع أدونيس والبياتي حوارات وجلسات نقدية وثقافية.

تجذرت الثقافة العربية لدى أستاذنا الفاضل وترسخت حتى تسربت عباراتها إلى ثنايا كتبه وأبحاثه وأشعاره وحديثه أيضا؛ فلا نكاد نجد كتابا من كتبه يخلو من هذه السمة، بل إن بعض مجموعاته الشعرية قدم لها بعبارات عربية، كما اختار لبعض قصائده عناوين عربية، وتبدو هذه المسألة واضحة كذلك في العبارات التي يتداولها في محاوراته.

أهمية الترجمة ودورها

لا شك في أن الترجمة بين اللغات المختلفة - التي كانت على مر العصور والأزمان أهم وسيلة للمثاقفة بين الأمم والشعوب - أضحت تحظى بمكانة مرموقة وتضطلع بدور كبير في معرفة الآخر والانفتاح عليه؛ فليس من المعقول أن نبقى في منأى عن الآخرين ونحن نعيش في قرية صغيرة، بل يجب علينا أن نبادر إلى التواصل مع الأمم والشعوب الأخرى، ومعرفة لغاتهم وثقافاتهم وآدابهم وعلومهم المختلفة، والاستراتيجيات التي ينتهجونها والطريقة التي يفكرون بها. وكل هذه الأمور توجب علينا أن نبادر إلى فتح الأبواب الموصدة والانفتاح على الآخرين، وهذا لن يكون إلا بالترجمة، التي أصبحت تحتل دورا كبيرا في الحراك الثقافي ومعرفة الآخر والتواصل معه.

إن حركة الترجمة بين العربية والفارسية التي بدأها عبدالله بن المقفع بترجمة كتاب «كليلة ودمنة» أثمرت ترجمة كثير من الكتب منذ ذلك الزمان وحتى أيامنا هذه، غير أن حركة الترجمة هذه تعاني كثيرا من العلل، ويعترض طريقها عدد من المعضلات؛ وفي النتيجة فإن عدد الكتب التي تترجم من اللغة الفارسية إلى العربية قليل جدا، وهذا يعود إلى جملة من الأسباب لعل أبرزها القطيعة السياسية، وسبب جوهري آخر ألا وهو أن القلة القليلة من العرب هم وحدهم الذين يهتمون بالأدب الفارسي، على الرغم من كوننا الأقرب تاريخيا وثقافيا وجغرافيا إلى الفرس ولغتهم.

الحقيقة أن في الثقافة الفارسية وآدابها كثيرا من الكنوز والروائع الأدبية التي تستحق الترجمة والنقل إلى اللغة العربية؛ فالأدب الفارسي أدب غني وجميل، سواء كان الأدب الكلاسيكي أو الأدب المعاصر الذي نكاد نجهله في عالمنا العربي، ومن هنا فإنني أرى أن الكتب الأدبية والثقافية هي الأكثر إلحاحا، والتي آمل أن نعنى بها عناية خاصة.

مما لا شك فيه أن هنالك فجوة كبيرة في الترجمة من اللغات المختلفة إلى اللغة العربية؛ إذ إن كل ما يترجم في العالم العربي لا يكاد يذكر مقارنة مع ما يترجم في الدول الأخرى. ومن هنا ونظرا إلى الحاجة الماسة إلى إنعاش حركة الترجمة في العالم العربي فقد أنشئت في مطلع هذا القرن مؤسسات ومنظمات وهيئات مختلفة عنيت بالترجمة، وأخذت على عاتقها مهمة الترجمة والنقل إلى العربية من اللغات الأخرى، وهذه المشاريع الكبيرة تستحق الشكر والتقدير والثناء، وهي نقطة لافتة في حركة إحياء الترجمة في العالم العربي في القرن الحادي والعشرين، نتمنى لها الدوام والاستمرار والتوفيق في هذه المهمة الشاقة التي تضطلع بها. ومن المؤكد أن هذه المشاريع تستنهض همم المترجمين، وتحثهم على المشاركة فيها وإغناء حركة الترجمة في العالم العربي التي أصيبت بمعضلات كثيرة، ورفدها بالكتب النافعة المفيدة في شتى المجالات حتى تسد فراغا كبيرا في المكتبة العربية، ومن ثم المساهمة في حوار الحضارات ومعرفة الآخر والانفتاح عليه.

لقد أضحت الكويت عاصمة للثقافة العربية، ومركزا رياديا للثقافة والترجمة في عالمنا العربي، وهي مركز نعتز به ونفتخر؛ إذ إنها ستنهض بمهمة إنعاش وجود الآخر قي حياتنا. وما هذا التفاعل والنشاط والحراك الثقافي الذي تشهده الكويت العاصمة على صعد مختلفة إلا دليل على ذلك. وكلنا أمل أن تملأ «سلسلة عالم المعرفة» الفراغ الذي يعانيه العالم العربي في حركة الترجمة، وأن تقوم بإحياء الترجمة من اللغات المختلفة إلى اللغة العربية من جديد وتعيد إليها ألقها وزهوها.

بعد أن تمت هذه الترجمة وخرجت على هذه الصورة أتوجه بالشكر لله عزّ وجلّ الذي أعانني على إنجازها؛ فقد أنعم عليّ بنعمه الكثيرة ووهبني من الوقت والصحة، وقيض لي ما أعانني على ترجمة هذا الكتاب، كما أتقدم بخالص الشكر وجزيل التقدير والعرفان إلى

أستاذنا الفاضل الدكتور شفيعي كدكني الذي استأذنته في ترجمة هذا الكتاب فأذن لي مشكورا، سائلا المولى عز وجل أن يجزيه عن العلم وطلبته ما هو أهله، وكذلك أتوجه بالشكر والتقدير إلى الدكتور عارف الزغول الذي ساعدني في مراجعة ترجمة الأبيات الشعرية، وأتقدم بالشكر والتقدير كذلك إلى هيئة تحرير سلسلة عالم المعرفة التي بادرت إلى تبني هذه الترجمة ونشرها، سائلا المولى عز وجل أن يوفقنا جميعا إلى ما فيه خير أمتنا؛ إنه سميع قريب مجيب.

بسام علي ربابعة



مقدمة الترجمة الفارسية

هذا الكتاب ترجمة لأثر من آثار الأستاذ العلامة الدكتور محمد رضا شفيعي كدكني كان قد كتبه قبل سنوات باللغة الإنجليزية للناطقين بهذه اللغة، وكان قد نشر في ستة فصول من أصل كتاب بعنوان: «الأدب الفارسي منذ بداية المرحلة الإسلامية وحتى عصرنا». ولما كان المترجم قد رأى أن في هذا الكتاب ملاحظات كثيرة ومفيدة، فقد استأذن الأستاذ الدكتور شفيعي كدكني قبل ثلاث سنوات حتى يترجمه إلى الفارسية.

وبعد أن قام المترجم بتهيئة الكتاب للطباعة وجد فيه بعض الإشكالات الطفيفة التي وقعت تحت تأثير النص الأصلي، فلجأ المترجم إلى المؤلف باحثا عن الحل، فما كان من الدكتور شفيعي كدكني إلا أن حل هذه الإشكالات، وكتب من باب التواضع والأمانة ما نصه: «إن النثر الجميل واللغة الأدبية ما هما إلا نتيجة لذوق وتبحر الأستاذ جورج موريسن أستاذ جامعة أكسفورد الذي لا مثيل له؛ فقد أعطيته

«سوف يدرك القارئ بوضوح أن في هذا الأثر ذي الحجم الصغير كثيرا من الملاحظات الدقيقة، ولذلك فإن هذا الكتاب يعادل كثيرا من الآثار المفصلة»

حجة الله أصيل

ملاحظات مبعثرة كان له الفضل في إخراجها على هذا الشكل، وبناء على ذلك فإن كل العيوب والنواقص الفنية والعلمية مني أنا، وكل ما هو من ترتيب وصياغة وسياق فمنه هو، متمنيا أن تبرز هذه المسألة في مقدمتك حتى يؤدى حق ذلك الأستاذ الفاضل بعد بضع وعشرين سنة».

لم يكتف الدكتور شفيعي كدكني بهذه الملاحظة؛ بل كتب في حاشية الرسالة: «إذا رأيت أن من المفيد فأدرج هذه السطور في مقدمتك حتى يؤدى حق ذلك الأستاذ»، وقد رأى المترجم أن من الواجب عليه أن يذكر ما كتبه المؤلف بنصه.

يشتمل هذا الكتاب على «الأدب الفارسي منذ عصر عبدالرحمن الجامي، عصر التيموريين وحتى عصرنا»، وقد بحث في الشعر والنثر في تلك العصور؛ إذ استطاع المؤلف بتبحره وإحاطته بهذا الموضوع أن يحل كثيرا من أسرار الشعر الفارسي وخصوصا شعر الأسلوب الهندي. وسوف يدرك القارئ بوضوح أن في هذا الأثر ذي الحجم الصغير كثيرا من الملاحظات الدقيقة، ولذلك فإن هذا الكتاب يعادل كثيرا من الآثار المفصلة.

إن البحث في خصائص شعر كل مرحلة وإبراز جوانب قوتها وضعفها، والتعريف بالأساليب الشعرية، وأوج فن الشعراء وحضيضه، وفي النهاية التوصل إلى معايير هي من أجل مقارنة ومعرفة شعر ونثر كل مرحلة من خصائص هذا الكتاب الفريد من نوعه.

كان الدكتور يعقوب آجند قد عمل على ترجمة ثلاثة فصول من هذا الكتاب إلى اللغة الفارسية منذ عدة سنوات، وهي التي تشمل مراحل الحركة الدستورية وما بعدها، غير أن المترجم أعاد ترجمة هذه الفصول الثلاثة إلى اللغة الفارسية مرة أخرى، وذلك من أجل الحفاظ على شمولية الأثر وانسجام لغة الترجمة. ولما كان المتن الأصلي لهذا الكتاب موجها إلى الناطقين باللغة الإنجليزية، فإن المؤلف ذكر التاريخ الميلادي في ثنايا الكتاب، بيد أن المترجم حوّل هذه السنوات إلى التاريخ الهجري، فذكر المعادل الهجري للقرون بين قوسين، كما أنه ميز كل ما ذكره من توضيح في الهوامش بالحرف «م».

عمل المترجم على نقل الأقوال من المصادر الأصلية – ما أمكنه ذلك – من أجل المحافظة على أصل هذه الأقوال؛ وفي الحالات التي لم تكن المصادر الفارسية في متناول يده عمل على نقل ترجمتها.

يرى المترجم أن من الواجب عليه التوجه بالشكر إلى الأستاذ الدكتور محمد رضا شفيعي كدكني الذي أذن له بترجمة هذا الكتاب، والذي تكرم فدون الأصل الفارسي للأشعار في حاشية الكتاب من ذاكرته الزاخرة والممتلئة بالبركة، ومن ثم أغنى المترجم عن البحث في المصادر المبعثرة والنادرة أحيانا.

حجة الله أصيل

ديسمبر ١٩٩٨



العصر التيموري: عصر الألغاز والتصنع والتكرار

«لما كانت معرفتنا بتغيرات الحياة الاجتماعية في ذلك العصر لا تكاد تذكر، فإن النتيجة التي يمكن التوصل إليها حول علاقة الأدب بالحياة وتغيراتها عمل غير سهل البتة»

المؤلف

إشارة

إن مقولة انتهاء العصر الذهبي للشعر الفارسي بوفاة حافظ الشيرازي (المتوفى سنة ٧٩٠ للهجرة، ١٣٦٩ للميلاد) صحيحة وغير صحيحة في الوقت نفسه، فإذا كانت معاييرنا الذوقية غير مكبلة بالأطر التقليدية وهيأنا أنفسنا للاستمتاع بالأسلوب الجديد الذي راج بعد وفاة هذا الشاعر، فإنه يمكننا القول باطمئنان: إن هنالك شعراء كانوا ومازالوا كبارا في عالم الشعر الفارسي. كما أن الوقت ليس متأخرا - إذا كان لدينا الاستعداد لذلك - للاستمتاع بشعر صائب التبريزي، وإلى جانب هذا الشاعر فإن هنالك شعراء آخرين يمكن أن تقع أشعارهم - اعتمادا على هذا المعيار - في ميزان جواهر الأدب الفارسي الأكثر إشراقا وتلألؤا.

إننا إذا تجاوزنا بعض الأعلام الاستثنائيين في الأدب الفارسي الذين ظهروا في القرون السبعة الأولى من العهد الإسلامي، مثل أبي القاسم الفردوسي، وعمر الخيام، وسنائي الغزنوي، وفريد الدين العطار، ومولانا جلال الدين الرومي، ونظامي الكنجوي، وخاقاني الشرواني، وسعدي الشيرازي، وحافظ الشيرازي، إننا إذا تجاوزنا هؤلاء الأعلام نجد أن أبرز شعراء العصر الصفوي أو العصر الحاضر ليسوا أقل شأنا من الشعراء الآخرين. فعلى سبيل المثال يعد صائب التبريزي أعظم بكثير من خواجو الكرماني، وسلمان الساوجي، وعبدالرحمن الجامي، كما أن محمد تقي بهار ونيما يوشيج في عصرنا ليسا أقل أهمية من هؤلاء أبدا.

لقد مر الشعر الفارسي - وكذلك النثر - بعد عصر حافظ الشيرازي بمراحل مختلفة، وفي هذه الدراسة نتناول الشعر والنثر الفارسي بالنقد والتحليل، كلا على حدة، واعتمادا على حقيقة أن النثر الفارسي لم يكن له بريق خاص - باستثناء عصرنا الراهن - فإننا سنبدأ دراستنا بالشعر، الذي يعد بمنزلة باقة الورد الأهم في جهود الإيرانيين الفنية.

لقد ارتكب أولئك الذين سموا عبدالرحمن الجامي خاتم الشعراء وآخر حلقة في سلسلة الشعر الفارسي خطأ فادحا. ولعل من الصواب أن نستعمل مثل هذه العبارة لحافظ الشيرازي، لأنه لم يظهر أي شاعر بعده يمكن أن يكون في مستواه أو في مستوى أقرانه من مثل: الفردوسي والخيام وجلال الدين الرومي. ومن البديهي أنه كان لدينا شعراء كثيرون أعظم من عبدالرحمن الجامي. وأيا كان المعيار الذي نستعمله فإن صائب التبريزي أهم بكثير من عبدالرحمن الجامي، كما أن محمد تقي بهار في عصرنا وربما بعض الشعراء المعاصرين أيضا ليسوا أقل شأنا من هذا الشاعر أبدا.

ليس معروفا من هو أول من أبدى وجهة النظر هذه، وأيا كان، وإلى أي حد كان اطلاعه مباشرا على تاريخ الشعر الفارسي، فإنه غير واع بمقولته هذه، أو أن معلوماته كانت ناقصة، وقد اعتمدت مقولته هذه على كلام أصحاب كتب التراجم الذين عاب بعضهم شعر العصر الصفوي. وسوف نبين في الفصول التالية أن التدني في الذوق النقدي في عصر الدولة القاجارية - في الحدود الجغرافية لإيران المعاصرة فقط - أدى إلى عدم أخذ شعر العصر الصفوي بعين الاعتبار، وبناء على هذا فقد عرف عبدالرحمن الجامي على أنه آخر شعراء الفرس الكبار، ولعل السبب الآخر لهذا الخطأ يكمن في ضخامة حجم آثار الجامي، إذ إننا سوف نرى أن هذا الشاعر كان مكثرا في الكتابة، وأن جهوده الإبداعية تشمل موضوعات متنوعة جدا من الشعر والنثر. أما في ميدان نقد الشعر (الذي لا علاقة له بكتاباته العلمية) فإن الجامي يدرس وينقد من حيث آثاره الشعرية فقط. وبناء على هذا المعيار، خصوصا إذا أعطينا الأهمية للإبداع والابتكار والتجديد، فإن هذا الشاعر سوف يكون خاسرا.

عندما نتصفح سلسلة أعلام الشعر الفارسي خلال القرون والعصور نجد أن القرن التاسع للهجرة (الخامس عشر للميلاد) كان عقيما من الشعراء الكبار، ففي هذا القرن كان هنالك عدد كبير من الشعراء العاديين، بيد أنه لا يرى من بينهم أي وجه مشرق، ولهذا فإن عظم حجم آثار الجامي في الشعر والفروع الأخرى كان جديرا بالانتباه إليه، فسُمي الذروة الشعرية لهذا القرن، غير أن تاريخ تطور الأدب لا يعرف حدا ولا سنة معينة، فإذا لم يظهر أي عملاق خلال بضعة قرون فربما يظهر بضعة عمالقة في قرن واحد.

إن العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في تاريخ إيران وآسيا الوسطى معقدة ومبهمة - في اعتقادي - بحيث لا يمكن العثور على أي دليل مقنع لتذبذب الأدب الفارسي في

القرن الخامس عشر للميلاد. وبشكل عام، فإننا ندرك أن ظهور الإبداع وتطوره كانا نتيجة للحوادث التاريخية إلى حد كبير، لكن تفسير هذه الظاهرة موضوع معقد بكل معنى الكلمة، ولا أظن أن مسيرة الأدب باستطاعتها الإجابة عن التبريرات التي تريد أن تربط بين ظهور الإبداع وتطوره برعاية القصور والرفاه الاقتصادي أو العكس.

إن عناصر الإبداع الأدبي معقدة جدا، والدور الذي تؤديه عوامل مثل الرفاه الاقتصادي ورعاية القصور غير واضحة أبدا، فإذا كانت هذه العوامل قد ساعدت على الإبداع الأدبي فإن علاقتها غير واضحة لدينا، ويمكن تفسير التطور الأدبي إلى ذلك الحد الذي له علاقة بتغير الحياة الاجتماعية فقط، ولما كانت معرفتنا بتغيرات الحياة الاجتماعية في ذلك العصر لا تكاد تذكر، فإن النتيجة التي يمكن التوصل إليها حول علاقة الأدب بالحياة وتغيراتها عمل غير سهل البتة.

من البديهي أن انهيار الإمبراطورية الواسعة لتيمورلنك بدأ مع موته (١٣٨٦م)، وقد تعددت المراكز التي تولت زمام الأوضاع السياسية من بعده، والتي ترعرع الأدب الفارسي وتطور في ظل رعايتها - كما ظهرت بعد مدة - بالإضافة إلى الهند والدولة العثمانية اللتين كانتا أعظم ميادين الأدب الفارسي خارج إيران - مراكز متعددة في آسيا الوسطى وإيران (تبريز وشيراز وعراق العجم وهرات).

سيطر شاهرخ، أحد أبناء تيمورلنك، على الوضع السياسي في هرات (١٣٨٦ -١٤٢٩م)، وفي الحقيقة فإن قوة تيمورلنك استمرت واستحكمت في شخصية ابنه شاهرخ الذي حكم نحو نصف قرن، وكما نعلم فإنه كان صاحب ذوق وفهم في الفن والأدب، وتمكن مقارنة بقية الأمراء التيموريين معه من هذا الجانب، بل ربما كانوا أفضل منه، فقد مال بعضهم إلى الأدب، وأظهر قسم آخر منهم موهبة ممتازة في الخط والرسم أيضا، في حين أن الحكومات السابقة أولت الأهمية للشعراء فقط، وفي بعض الأحيان اهتمت بالعلماء، لذلك

أصبح هذا المركز السياسي الخراساني متحفا لجميع الفنون الإسلامية، وملتقى لكل الشعراء والأدباء والرسامين والخطاطين والمجلدين ومذهبي الكتب، وكما نعلم فإن مدرسة هرات تعد ضمن مدارس الفن الإسلامي الأكثر تلألؤا.

ربما يتبادر إلى الأذهان أن تبعثر الطاقات في مناطق الحوزات الفنية المتعددة كان أحد أسباب عدم التطور والتقدم في الفن الشعري، وليس هنالك حاجة إلى القول بأن الشعر الفارسي متحف لجميع الفنون الإيرانية. وفي هذا العصر تمكن قسم متنوع من الفنون من الوصول إلى مكانة متميزة، لذا انفصلت هذه الفنون عن الفن الشعري إلى حد ما. وفي هذا العصر أيضا - مقارنة مع الحجم الكبير لشعر العصور السابقة ومع الأخذ بعين الاعتبار الانحطاط الإجباري للفنون الأخرى - ازداد الإقبال على مثل هذا النوع من الفنون أكثر من الشعر، والسبب في ذلك يعود إلى أن الشعر الجيد كان كثيرا وفي متناول القارئ، في حين أن فنون الرسم والمنمنمات (المينياتور) والموسيقى كانت قليلة جدا، لهذا السبب لاقت هذه الفنون رواجا وازدهارا. وعلى أي حال فإنه لرأي خطير أن نعد ظهور فن وازدهاره مضرا بفن آخر.

عصر عبدالرحمن الجامي

لم يستطع الشعر الفارسي أن ينجب شخصية بارزة تضاهي عبدالرحمن الجامي في عهد شاهرخ ابن تيمورلنك، ولهذا عدَّ بعض النقاد المعاصرين النصف الأول من القرن الخامس عشر بداية الانحطاط في تاريخ الأدب الفارسي، أما أبرز شعراء هذه الفترة، من هذا القرن، فهم: الشيخ آذري الطوسي (المتوفى ١٤٥٤م)، وخيالي البخاري (١٤٢٩م)، وابن حسام (١٤٥٣م)، وأمير شاهي السبزواري (١٤٣٦م)، وعصمت البخاري (١٤٠٧م)، وكاتبي الترشيزي (١٤١٧م)، وشاه نعمة الله الولي (١٤١٣م)، ويحيى السيبك النيسابوري (١٤٣١م)، ولطف الله النيسابوري (١٣٩١م). وإذا كان شعر هؤلاء الشعراء لا يتمتع

بأي قيمة فنية خاصة في معاييرنا المعاصرة، فإن هؤلاء - وفقا لمعايير عصرهم - لم يعترفوا بأكثر أساتذة الشعر القديم حتى تلاميذ لهم. أما النماذج المثالية التي تحتذى عند شعراء هذا العصر فهم: حافظ الشيرازي وأمير خسرو الدهلوي وسلمان الساوجي وحسن الدهلوي، وفي مجال العرفان والصوفية: جلال الدين المولوي (الرومي).

بدأ الشعر الفارسي في النصف الأول من القرن الخامس عشر بالانحطاط، سواء من حيث الموضوعات الحسية والعاطفية والصور الشعرية، أو من حيث لغة الشعر والملاحظات المتعلقة بالشكل والأطر الخارجية، فالمضامين التي سعى الشعراء إلى كشفها كان أكثرها شرحا لمضامين استعملها الكتاب القدماء. وفي الحقيقة ربما يتوهم أحد أنه في النقد الأدبي لذلك العصر يمكن القول بالمضمون التالي أن يكون رائجا: «الإبداع الشعري يجب أن يكون محدودا بشرح آثار الكتاب القدماء وتفسيرها، على نحو يمكننا من البروز فجأة في الميادين الشعرية الكلاسيكية نفسها، وفي جميع الآفاق التي كانوا غافلين عنها».

ليس للنقد الأدبي في إيران تاريخ مكتوب بوضوح، ومع هذا فإن هنالك إشارات تدل على وجود نقد شفهي تقليدي بين الشعراء والأدباء، وقد كان شكل الأثر وقالبه هما الأساس في ذلك النقد الشفهي.

لا شك في أنه يجب علينا الأخذ بعين الاعتبار أن توجه أولئك الأشخاص - خصوصا الذين اهتموا بحواشي الدواوين الشعرية الكلاسيكية - نحو الشكل كان مقيدا بنوع من صناعة الألغاز، إذ يعتقد هؤلاء أن المعاني في الشعر التقليدي مثل اللوح المحفوظ أزلية وأبدية وثابتة، ويتصورون أن كل محاولة شعرية يجب أن تتم في إطار تقليد النماذج الأسطورية، فهؤلاء كانوا يرون أنه: «كلما سبرنا أعماق هذه المضامين الجامدة واكتشفناها أكثر ازدادت مهارتنا الشعرية».

طغت هذه الخاصية أكثر في عهد شاهرخ، وفي النصف الثاني من القرن الخامس عشر، إذ أصبحت معايير القيم والنقد الأدبي - تحت تأثيرها - تدور حول الحيل العجيبة والشكلية والأحاجي الفنية، فعلى سبيل المثال كانت هنالك أشعار ذات أوزان مختلفة وأنواع من الألغاز والتأريخ، وهي أقرب إلى السحر والشعوذة منها إلى الشعر. ويمكن العثور على هذه الخصائص بين سطور صفحات كتب التراجم. ولعل أكثر الأدلة وضوحا عن تاريخ الأدب الفارسي والأوضاع الثقافية والفكرية في إيران وآسيا الوسطى في أواخر هذا العصر كتاب نشر أخيرا في كل من الاتحاد السوفييتي وإيران، ويمكن فهم روح ذلك العصر ومعياره النقدي وذوقه وإحساسه الفني من خلال صفحات هذا الكتاب، (المقصود هنا هو كتاب «بدائع الوقائع» لمؤلفه واصفي الهروي). وإحدى هذه الخصائص تظهر في قصة ينقلها واصفي حول الملك وقصره، فقد سأل الملك الأدباء الحاضرين في القصر السؤال التالي: «كم بيتا مجموع أشعار الجامي؟» فقالوا «من تسعين ألفا إلى مئة ألف بيت» وعند ذلك يوضح الملك: «أقصد الأشعار التي تميز بها عن الآخرين»، ويسكت الرجل الذي يخاطبه الملك، فيوجه الملك السؤال إلى واصفي، مؤلف كتاب «بدائع الوقائع»، وعندئذ يقول واصفي: يجب أن أذهب وأبحث في ديوانه بضعة أيام، وبعد أيام من المطالعة ينتخب أبياتا من الأشعار المملوءة بالتصنع (وهي التي جاءت في الصفحات ٤٤١ - ٤٥٤ من كتابه، طبعة طهران)، وهذه الأشعار جافة، ومن دون مضمون، ومملوءة بالتصنع. ويقول الملك في اليوم التالي مخاطبا مولانا القتيلي - وهو من شعراء القصر الآخرين: «اجمع لنا مختارات من شعرعبدالرحمن الجامي»، وينتخب القتيلي بعد بضعة أيام عشرة أشعار وهي نفسها التي انتخبها واصفي، ويذكر مؤلف الكتاب أن هذا الأمر كان حادثة لم يسبق لها مثيل. (ج١، ص٣٥٠).

من أجل الإشارة إلى معيار أفضل، نستطيع أن ندرس قصة أخرى من هذا الكتاب، إذ جرى النقاش في قصر السلطان يعقوب آق قويونلو (١٤٦٢ - ١٤٧٧) حول الشاهنامة، فهذا القاضي عيسى الصدر الأعظم لالغ بك يقول: «على الرغم من تمحصي وتمرسي بالشاهنامة فإنني لم أجد أكثر من ستين بيتا عجز الآخرون عن الإتيان بمثلها» (ج١، ص٣٥٠).

هاتان القصتان تمثلان ذوق أناس ذلك العصر، وتشيران إلى أن جميع اهتمامهم كان منصبا على التكنيك والمهارة، ويكرر الكاتب المقولة التالية: «إن القدرة الفنية والمهارة أساس الصنعة الشعرية» مرات عديدة. ولما كان هذا هو التصوير الحقيقي لذوق جمهور ذلك العصر، وإذا أردنا أن نصدر حكما نقديا واضحا - مع الأخذ بعين الاعتبار مثل هذا الوضع - ففي الحقيقة يجب أن نسمي عبدالرحمن الجامي «أعظم الشعراء» و«خاتم شعراء إيران»، لكننا سوف نرى أن الأدب الفارسي لم يبق على هذه الحال، بل ظهرت فيه تطورات أخرى.

ولد نور الدين عبدالرحمن الجامي سنة ١٣٩٦م للميلاد في خرجرد، وهي إحدى قرى جام في خراسان، وتوفي في هرات سنة ١٤٧٧م، وكان قد وصل في هرات إلى مقام أدبي وديني وصوفي رفيع، ولقي التكريم الكبير من العلماء والسياسيين، ولاريب في أن عبدالرحمن الجامي لم يكن له مثيل في عصره من حيث أهمية وعدد الآثار العلمية والأدبية، إذ إن مجموع آثاره في ميدان الشعر الصوفي والموضوعات الأخرى المتداولة جدير بالاهتمام، فقد كان مقلدا لمحيي الدين بن عربي في مجال التصوف، وكتب على بعض آثاره شروحا. كان فكر ابن عربي قد وصل إلى ميدان التصوف والأدب الفارسي قبل عبدالرحمن الجامي، غير أن هذا الرجل كان في عصره من أهم الشخصيات التي سعت إلى نشر أفكاره.

وقبل كل شيء تجب الإشارة إلى أن الآثار الشعرية لعبدالرحمن الجامي التي تشتمل على ديوان غزل وقصائد وبضعة مثنويات، احتوت على جوانب صوفية وقصصية، وقد أنشدت قصائده وغزلياته تقليدا لأسلوب الشعراء الكلاسيكيين. وبشكل عام فإنه لا يُرَى فيها أي مضمون جديد، ومع هذا فإن في شعره خروجا واضحا عن التكرار المحض لمضامين أسلافه. وإذا أجرينا موازنة بينه وبين بعض معاصريه فإنه أقل تمتعا بالمصداقية والروح الشعرية، في حين تشاهد المضامين الصوفية في غزلياته كمثيلاتها في شعر الشعراء التقليديين (جلال الدين الرومي، وحافظ الشيرازي وسنائي الغزنوي وفريد الدين العطار)، غير أنه لم يبذل أي جهد في استعمال الأدوات الشعرية من أجل إيصال شعره إلى حد الكمال والإبداع.

ربما يمكن توضيح هذه المسألة بشيء من الصعوبة، فالقارئ يستطيع أن يطالع بدلا من ديوان عبدالرحمن الجامي دواوين الشعراء الذين سبقوه ولا يفقد شيئا، وأذكر - على سبيل المثال - أن هذا الشاعر قلَّد الغزل الأول من غزليات حافظ الشيرازي وكرره ست مرات. وهذا الموضوع واضح في شكل ستة من غزليات ديوانه وأسلوبها، ولا يمكن العثور على بيت واحد في أي منها يحمل دلالة على روح الشاعر أو أسلوب تفكيره، أما ذلك الشيء الذي انعكس في شعره فهو روح عصره، الذي يجسد جميع أشكال الضعف الذاتي في الذوق الشعري لذلك العصر.

آثار الجامي

• لا شك في أن مثنويات عبدالرحمن الجامي المشتملة على سبع منظومات باسم «هفت أورنگ»، أي العروش السبعة (أو المعارف السبع) تعد أفضل من ديوان قصائده وغزلياته وهذه المنظومات هي:

١ - «سلسلة الذهب»، وهي أولى هذه المنظومات السبع، ووزنها مثل وزن حديقة الحقيقة لسنائي الغزنوي، وتشمل ثلاثة أقسام، وموضوع هذا المثنوي هو التصوف والزهد والأخلاق، وهو يبحث في العقائد الإسلامية في مواضع مختلفة، كما يتناول الجبر والرضا والموضوعات المتشابهة بالبحث أيضا.

٢ - «سلامان وابسال»، المثنوي الثاني في المنظومات السبع، وهو مبني على أصول يونانية تمت الإحالة إليها في كتب الفلاسفة المسلمين، مثل: ابن سينا ونصير الدين الطوسي وغيرهما. ويمكن القول إنه واحد من أفضل آثار عبدالرحمن الجامي، وترجمة إدوارد فيتزجرالد لهذا الكتاب مشهورة.

٣ - «تحفة الأحرار»، وأسلوب هذا المثنوي تقليد لكتاب «مخزن الأسرار» لنظامي الكنجوي، و«مطلع الأنوار» لأمير خسرو الدهلوي، وهذا المثنوي يشتمل على موضوعات أخلاقية وحكايات وأحاديث صوفية.

٤ - «سبحة الأبرار»، وهو كتاب في أصول طريقة التصوف.

٥ - «يوسف وزليخا»، وهو واحد من أشهر آثارعبدالرحمن الجامي، ويمكن القول إن منظومته الشعرية لقصة يوسف وزليخا هي أفضل المنظومات التي تناولت هذه القصة، وقد كان أفضل الأشخاص الذين نظموا هذه القصة.

٦ - «ليلى والمجنون»، وقد نظمت على غرار وزن «ليلى والمجنون» لنظامي الكنجوي، ولكنها لم تصل إلى مستواها بأي حال.

٧ - خردنامه إسكندري (الحكمة السكندرية)، وهي تشمل تاريخ الإسكندر الكبير وقصصا حوله. إن مثنويات الجامي - على أي حال - أفضل من غزلياته وقصائده، في حين أن «سلامان وابسال» و «يوسف وزليخا» هما الأفضل من بين مثنوياته.

عاش في عصر عبدالرحمن الجامي شعراء كثيرون، غير أن ذكر أسمائهم جميعا أمر صعب - حتى لو كانوا موضوع دراستنا - فأمير علي شير النوائي الذي كان مريدا لعبدالرحمن الجامي يعد مؤسس

الأدب الأوزبكي لكتابته آثارا بهذه اللغة، بينما كتب أحد دواوين أشعاره بالفارسية والآخر بالتركية. وبشكل عام يمكن استخلاص أكثر خصائص شعراء هذا العصر على أنها تكرار لمضامين شعراء القرنين السابع والثامن للهجرة (الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين) - ويصدق هذا على آثار عبدالرحمن الجامي والشعراء المعاصرين له أيضا - حيث تغلب عليها الصنعة والتنميق المكرر للصور الشعرية في القرون السابقة (الذي لا يعد اليوم أكثر من أشكال نمطية)، كما يظهر الذوق الفني أكثر في إنشاد الغزل ذي مضامين العشق الإنساني، وفي جميع هذه الغزليات تمكن مشاهدة بقايا من التصوف الشكلي الذي لا روح فيه.

إن العاشق والمعشوق، في هذه الغزليات، هما أشبه ما يكونان بالمرضى، وإذا ما درس شخص شعر هذا العهد بنظرة علمية، فسوف يظهر له أنه خال من العشق الحقيقي، فالعشاق تملؤهم مشاعر جلد الذات، والمعشوقون - سواء المذكر أو المؤنث منهم - مثلهم كذلك، وهم يعملون على إيذاء عشاقهم، ومصابون بنوع سيئ من العدوانية أو تعذيب الغير (السادية).

أما لغة هذا العصر فتشاهد فيها اللهجة الدارجة (لهجة الشوارع والسوق) إلى حد ما، ولكن ليس إلى الدرجة الجديرة بالاهتمام، في حين لا يرى فيها أي انحراف أو خروج عن المعايير الموضوعية والشكلية للنحو الفارسي، فأجزاء الجملة - بشكل عام - تقع في المكان المعروف والمقبول لها. والصور الشعرية نمطية، ودائرة كلمات الشاعر ضيقة ومحدودة جدا، وفي الحقيقة يمكن القول: «إن دائرة الكلمات الفعالة في دواوين شعراء هذا العصر محدودة بعدد الكلمات الخاصة التي تشكل دائما مع التركيب النماذج والتصاوير الجديدة، أما الغزليات ففيها نوع من الإحساس والعاطفة المتكلفين جدا، كما أن مؤشرات الانحراف الجنسي فيها أكثر من العصور الماضية.

من أجل دراسة طريقة عرض الكلمات وأسلوب استعمال الصور الشعرية على أنها أنموذج للشعر الوصفي، فلعله يكتفى بالقصائد التي أنشدها واصفي الهروي حول زهرة الخزامى والنرجس والبنفسج والبرعم والوردة، فالشاعر يرتب أسماء هذه الأزهار في هذه القصيدة في مكان الرديف الجديد، في حين يعيد نظم جميع الصور العادية والمتداولة التي تتداعى معها والتي جمعت من مخزون الشعر التقليدي، والنواة الأصلية لجميع هذه الصور موجودة في دواوين الشعراء الكلاسيكيين، ولسوء الحظ فإن واصفي لم يوفق في استعمال هذه الصور بنوع موزون وجذاب بلغته وعاطفته الشخصية. وفي النهاية تعبر هذه الصور، واحدة بعد الأخرى، أمام عين القارئ، وتبدو جافة لا روح فيها، ومن دون تأثير قلبا وقالبا ,وإذا ما شوهد فيها معنى وفكر أحيانا، وعلى سبيل المصادفة، فإن ذلك الفكر الذي استعمل فيه الشعراء التقليديون تلك الصور وفقا لمقتضى التفكير وجربوه مرارا، والبيت التالي من قصيدة لواصفي مثال على ذلك (وقد جاء في «بدائع الوقائع»، ج١، ص١٦٧):

در اين چمن چو نديد از وفا اثر لاله

پياله را ننهد بر زمين دكر لاله

الترجمة: إن زهرة الخزامى حينما لم تر أي أثر من الوفاء في هذه الروضة، فإنها لن تترك كأس الشراب ولن تضعه على الأرض أبدا.

فالشاعر يجسم ساق زهرة الخزامى التي يشبه زهرها بكأس الشراب ويقول: لأن الخزامى عرفت عدم الوفاء من الدهر، فإنها لن تضع كأسها على الأرض وسوف تقضي العمر دائما في شرب الخمر والسكر والثمالة، في حين يشاهد هذا التصوير بهذا المعنى المضمر في بيت جميل لدى حافظ الشيرازي أيضا الذي يقول:

مكر كه لاله بدانست بي وفايى دهر

كه تا بزاد وبشد جام مى زكف تنهاد

الترجمة: هل علمت الخزامى بغدر الدهر فلم تترك كأس الشراب من كفها طوال حياتها؟!

عند مقارنة هذين البيتين يمكن إدراك اختلاف الذوق الفني، وقدرة البيان الفكري لهذين الشاعرين، وفي الحقيقة يمكن تقييم شعر هذا العصر على أنه تفسير شعري للصور الشعرية والمضامين التي استعملها الشعراء التقليديون.

النقد الأدبي والذوق المعاصر

إن الشعراء الذين نتناولهم في هذه الدراسة هم أولئك الذين يمكن أن يكونوا في ذلك العصر أنموذجا ومثالا يحتذى من الشعراء الآخرين، وهم: كاتبي النيشابوري، وأمير خسرو الدهلوي، وعبدالواسع الجبلي، وكمال إسماعيل، وسلمان الساوجي، وعبدالرحمن الجامي. يذكر مؤلف كتاب «بدائع الوقائع» قصة نفهم من فحواها أن كاتبي يعد شاعرا كبيرا لا مثيل له، ويضيف واصفي أن حاكم بخارى وقسم مما يعرف بما وراء النهر عبدالله خان يرجح المخطوطة التي حصل عليها من كاتبي، والتي كان يبحث عنها منذ سنين على فتح نيسابور ويقول بصراحة: «إنها أهم عندي من فتح نيسابور»، وقد أمر جميع الشعراء - بسبب العلاقة القوية التي كانت تربطه بكاتبي - أن ينشدوا أشعارا يعارضون فيها قصائد كاتبي لتساوي بعضها، وهذا يعني - في الحقيقة - تقليدا له، كما مدح في مكان آخر ألغازه وأحاجيه، وحث الشعراء على نظم ألغاز مثل ألغازه.

ليس بين أيدينا أي مثال مكتوب من النقد الأدبي لذلك العصر، ولكن هنالك بعض الانتقادات الشفوية التي كانت تقرأ عن الأشعار في نوادي قراءة الشعر، وقد أثبتت في «بدائع الوقائع» وعرضها واصفي على أنها نوع من النقد ضمن حديثه عن شعر بعض معاصريه، وبالطبع فإن هذه الانتقادات لغوية، وعندما تتعلق بملاحظات حول المضامين والمعاني واستعمال الصور الشعرية فإنها تنحصر في أجزاء منفردة.

كانت الألغاز والأحاجي في هذا العهد هي الجزء الأصلي للفن الشعري، ولم يوفق واصفي الذي يعد أفضل شارح لذوق ذلك العصر في بيان فن صناعة أحاجيه وأستاذيته في هذا الفن، يقول مغرورا كيف أنه استطاع حل هذه الألغاز من دون أن توضَّح له، وقد اختُبر أحيانا بأكثر الأساليب تعقيدا، غير أنه خرج منها في النهاية مرفوع الرأس.

حقيقة إن اللغز والأحجية كانا يمثلان أعلى أشكال الفن الشعري في ذلك العصر، ففي ١٨ من ذي الحجة سنة ٩١٩هـ (١٤٩٨م)، عندما وصل حاكم ما وراء النهر عبيدالله خان من قرشي (اسم أطلقه المغول على مدينة نخشب) إلى بخارى قال مخاطبا الشعراء: «اللغز نوع من الشعر الموزون للغاية في ميزان الذوق وتميل إليه الأذواق السليمة كثيرا» (بدائع الوقائع ج١، ص٣٠٠)، ولكن اصطلاح «الأذواق السليمة» يصدق في هذا العهد على الأشخاص الذين يجتمعون معا، وليس لهم أي عمل آخر سوى تسلية أنفسهم بالبحث في الألغاز وحلها، وفي الواقع لم يكن أولئك راضين عن ألغازهم، ولكنهم كانوا يستخرجون الأحاجي من شعر حافظ الشيرازي أيضا. في حين لم يكن لروح حافظ أدنى ارتباط بهذا النوع من التفاسير التي يؤولون بها أشعاره، وقد استخرج أحد معاصري واصفي ألغازا من أكثر أبيات ديوان حافظ الشيرازي.

لعل حالة الأمن التي سادت بعد مدة من هجوم المغول وتيمورلنك أصبحت سببا لتمتع الناس بالهدوء النسبي، ونتيجة لذلك كان الناس يقضون أوقات فراغهم في حل الأحاجي. وغني عن البيان أن الألغاز والأحاجي كانت تؤدي الوظيفة التي تقوم بها جداول الكلمات المتقاطعة في أيامنا هذه إلى حد بعيد.

النثر الفارسي في عهد عبدالرحمن الجامي

إذا كان العصر التيموري لم يقدم أي عمل رائع في ميدان الشعر، فإنه كان ذا ضعف ونقص في ميدان النثر أيضا. وليس في هذا العهد أثر مكتوب يبين الخصائص الأدبية الحقيقية حتى

يمكن الحديث عن جدارته، فما كان موجودا هو بضعة كتب حول علوم العصر والتاريخ والدين فقط، ولا يُرى فيها شيء من حيث الإبداع الأدبي سوى بعض التصنع والتلاعب بالكلمات. ومؤرخو ذلك العهد هم: نظام الدين الشامي (القرنان الثامن والتاسع الهجريان) وحافظ الأبرو (المتوفى سنة ٨٣٣ هـ) وشرف الدين علي اليزدي (٨٠٨ هـ)، وكمال الدين عبدالرزاق السمرقندي (١٣٩٥ - ١٥٠٣م) و خواند مير المتوفى نحو (١٥٢١م)، وكُتَّاب حوزة العلم والفلسفة هم: صائن الدين علي التُركة (١٤١٥م)، ومولانا جلال الدين الدواني (١٤٠٩م - ١٤٨٧م). وهنا تجب الإضافة بأن أفضل نثر هذا العصر هو ذلك النثر الذي نجده في كتاب «نفحات الأنس» و«بهارستان» أي «روضة الربيع» لعبدالرحمن الجامي الذي كتب تقليدا لكتاب «كلستان» أي «روضة الورود» لسعدي الشيرازي.

إن الميزة الجامعة لنثر هذا العصر، بشكل عام، هي عدم الإبداع في اللغة، وعدم مشاهدة أي إشارة إلى التجديد يمكن وصفها في مجال الصورة والشكل أيضا. فالمرحوم ملك الشعراء بهار يقول في كتابه «سبك شناسى» (أي الأسلوبية) ج٣، ص٢٠٨، عن نثر هذا العصر: «يسطر كتاب هذا العصر تنميقاتهم في مقدمات الكتب والخطب والفواتح والفصول بالأسلوب القديم أحيانا. وهي تتناسب إلى حد معين، من حيث السجع، مع الأسلوب القديم. أما من حيث الجزالة والانسجام وسائر المهارات الأخرى فهي تقع في مرتبة أدنى، في حين أن الكلمات العربية فيها أقل بكثير من القرون القديمة. والشعر العربي والاستشهاد والتمثيل وذكر الأمثلة نادرة جدا، بينما نجد لغة الكتب بسيطة، وأحيانا تحتوي على ركاكة وضعف. وهذا ما يُشاهَد في كتاب «حبيب السير» لغياث الدين خواندمير، والأشياء الجديدة التي نراها في هذا العصر هي الألقاب والكنايات والإطناب - التي

يعدها مؤلفو آخر العصر التيموري أمرا عاديا - في مقدمات الكتب أو في تنميق الفصول حول الممدوح، بحيث نكون مضطرين أحيانا إلى المرور على صفحتين أو ثلاث، وتجاوز متعرجات المدائح والموازنات والمزدوجات والأسجاع والألقاب الفارغة التي لا نصل إليها حتى يُتوصَّل إلى اسم الشخص وكتابه الذي يقصده المؤلف بعد عناء ونصب».

أما في مجال الكلمات فقد ضم نثر هذا العصر مجموعة جديدة من الكلمات المغولية والتركية، وفي الحقيقة يجب القول إن الكلمات المغولية التي بدأ شيوعها في الأدب الفارسي منذ القرون السابقة أصبحت أكثر رواجا في هذا العصر، وبدأت في الحلول مكان الكلمات الأخرى إلى حد كبير.



2

العصر الصفوي:
الأسلوب الهندي

ينبغي اعتبار ظهور الأسرة الصفوية (١٤٨٦ - ١٧٢٤م) من أهم الحوادث في تاريخ إيران الذي يمتد آلافا من السنين، ولعلنا يمكن أن نعد الحكومة الصفوية أعظم حكومة إيرانية بعد الإسلام؛ فإذا ما تجاوزنا السامانيين الذين أسسوا أول أسرة ملكية بعد الفتح العربي في بخارى وما وراء النهر، فإن الحكومة الصفوية تمثل أول حركة ظهرت بهدف إيجاد دولة مستقلة استقلالا كاملا (وحتى مذهبيا) باسم إيران وتحت حكم العرق الإيراني. لقد ظهرت في إيران الكبرى بعد موت تيمورلنك بضع أسر حاكمة؛ ففي ما وراء النهر وخراسان وشيراز كان يحكم بعض ورثة تيمورلنك، وفي أذربيجان وبعض المناطق الأخرى كانت تحكم قبائل آق قويونلو وقبائل قره قويونلو التركمانية.

«إذا كان هذا العصر جديرا بأن يسمى بـ «عصر الغزل» في الأدب الفارسي، فإن ذلك ليس بسبب جدارة غزله، وإنما بسبب غلبة الغزل في هذا العصر»

المؤلف

لقد وفق الملك إسماعيل الصفوي (١٤٨٤ - ١٥٠٩م) بحكمته وشجاعته وقدرته الفائقة على التفكير والتأمل في دحر جميع هذه القوى الداخلية والخارجية (مثل الدولة العثمانية) وأسس حكومة وطنية شاملة. كما أن التطورات الاجتماعية والفكرية التي ظهرت في جميع عصور حكم الصفويين أثرت في الميادين الدينية والعلمية والأدبية، ومن أبرزها أن الصفويين جعلوا المذهب الشيعي - الذي كان رائجا في إيران منذ العهود القديمة والذي كان مذهب الأكثرية في بعض المناطق - المذهب الرسمي للبلاد. وبالطبع وتزامنا مع انسجام السلطات الرسمية مع المذهب الشيعي فقد تغير كثير من العوامل الثقافية والفكرية، بالإضافة إلى الشعر والأدب الذي هو موضع بحثنا.

بما أن الصفويين كانوا قد انطلقوا من أذربيجان التي كانت قبلت اللغة التركية في عهد ظهورهم (اللغة الأذربيجانية كانت فرعا من اللغة الفارسية القديمة باسم الأذرية وقبل اللغة التركية)، فإنهم كانوا يتكلمون باللغتين الفارسية والتركية. ولأن جنودهم كانوا قد انتخبوا من بين متحدثي التركية ولأسباب أخرى أيضا، فقد أصبحت اللغة التركية لغة البلاط الصفوي، ومع ذلك فإن جميع آداب هذا العصر، سواء الشعر منها أو النثر كان يكتب باللغة الفارسية، باستثناء بعض الأشعار التي كتبت باللغة التركية، ومن ضمنها أشعار الملك إسماعيل الصفوي نفسه التي كان يتخلص فيها بـ «الختائي».

الأسلوب الواقعي

بدأ الشعر الفارسي بعد عهد عبدالرحمن الجامي إحدى مراحل تطوره العميقة والأساسية. ولم يحظ هذا التطور الذي سمي بالأسلوب الهندي بالدراسة العلمية والصحيحة. وقد حان الوقت الآن لكي يقوم بعض المهتمين بدراساتهم عن ذلك في ضوء النقد الجديد الذي أصبح

رائجا عالميا، وإذا كان القرنان السابع عشر والثامن عشر للميلاد العهد الأساسي والأصلي للأسلوب الهندي، فإن هنالك شعراء أنشدوا أشعارا في هذا الأسلوب قبل هذا العصر وبعده أيضا.

قبل الحديث عن عناصر الشعر الفارسي التي كانت في معرض التغير تحت سيطرة الأسلوب الهندي، وقبل البحث عن جذورها وتاريخها يجب أن ندرس الفترة الزمانية بين عصر عبدالرحمن الجامي وظهور الأسلوب الهندي؛ فقد أبدى الشعر الفارسي في هذه الفترة الزمانية أي منذ بدايات القرن السادس عشر وحتى نهايته - لأسباب غير معروفة لدينا - قدرة على حركة واعية نحو نوع من التجديد أو التغيير على الأقل والبساطة إلى حد معين.

من الجدير بالذكر أن الشعراء فهموا - عن وعي أو غير وعي - أن الشعر الفارسي في الفترة ما بين حافظ الشيرازي وعبد الرحمن الجامي، وبعد هذا العصر بقليل أيضا، لم يقدم شيئا سوى التكرار. وبناء على ذلك فقد كانوا يعتقدون «أن من الواجب عليهم الولوج إلى فضاءات جديدة والتحري عن كيفية تناول هذه الفضاءات» ولعل التفسير العملي لذلك هو أن الشعر لا بد له من الارتباط بتجارب الحياة؛ فقد بدأ الشعر الفارسي في جميع مراحله التاريخية من التخيل الشعري القريب من التجربة؛ أي من تصاوير أنات الحياة البشرية التي يمكن العثور على نماذجها البارزة في شعر عصر السامانيين والغزنويين، وخصوصا في شعر فرخي السيستاني (تصاوير أنّات العشق) ومنوجهري الدامغاني (تصاوير أنات الغرق في جمال الطبيعة)؛ في حين ابتعد شعر الغزل الفارسي (الذي شكل جزءا أساسيا من الآثار الشعرية) بعد هذه الفترة عن الاعتماد على التجربة واتجه إلى أفقي «التجريد والانتزاع» و«الشمولية والعمومية». وبناء على هذا وبسبب ترعرع التصوف (الذي يسوق جميع الأشياء نحو التجريد والتعميم) من جهة، ولأن عرف الشعر التقليدي يخص نفسه بخصائص الأنموذج المثالي والأسطورة الأبدية، ليصبح مثالا يحتذى عند الأجيال

القادمة من جهة أخرى، فإن تجارب الحياة اليومية التي ترى في شعر فرخي السيستاني وأمثاله تحولت شيئا فشيئا إلى الصورة النمطية للعاشق والمعشوق، ومن ثم لتصبح أنّات العاشق والمعشوق ميزة عامة، وفي النهاية يظهر هذا التصور وهو أن «العشق» لدى جميع العشاق متشابه وواحد، و«المعشوق» لدى أولئك واحد بسبب هذه العلة أيضا؛ فالشعراء منذ عصر حافظ الشيرازي إلى عبد الرحمن الجامي (وبعده أيضا) لم يكن لهم همٌّ سوى شرح أشعار السابقين وتكرارها، وفي الحقيقة كانوا يتصورون - بسبب هذا النوع من التفكير - أنه لم يبق شيء آخر يمكن أن يقوموا به، أما شعراء هذا العصر (القرن السادس عشر للميلاد) أي في الفترة الزمانية من عبد الرحمن الجامي وحتى ظهور الأسلوب الهندي، فقد بدأوا بالبحث عن نوع من التجديد، وأصبحوا رائدين لأسلوب وطريقة جديدة في الشعر، وعلى الرغم من أنه لم يكن لها قيمة خاصة (مقارنة مع التطور الأصلي) فإنها تشير إلى بعض الجهود التي كانت تبذل في طريق التجديد.

لقد سمّى كتّاب التراجم الهنود الذين كان بعضهم نقادا بارزين هذه المدرسة بـ «الأسلوب الواقعي» وأسلوب الصراحة والواقعيات، وكان الهدف الأصلي من الإعلان عن هذا الأسلوب هو أن نقرّب الشعر من تجارب الحياة اليومية، وأن نبتعد عن العشق والمعشوق العام وكل ما هو مطلق. ومن حيث التأصيل اللغوي فإنه لا فرق بين الواقعيات والصراحة فمعناهما واحد؛ ففي الشعر هو ذلك الشيء الذي نبينه، والذي يصدق على تجارب حياتنا اليومية.

كان إنجاز هؤلاء دفعة إلى الأمام، وعلى الرغم من هذا فإن الشعراء ركزوا جل اهتمامهم على أن الشعر موضوع لتجربة ونوع من الحياة الإنسانية؛ ولذا فإن الشعراء وقعوا أسرى لدور الحياة الباطل ولوتيرة الحياة الرتيبة والمتحجرة في القرون الوسطى، وتصوروا أن تجربة الحياة ليست إلاّ تلك العلاقة التي تربط بين العاشق والمعشوق تحت سلطة العشق؛ في حين لو أنهم نظروا إلى الموضوع نظرة شمولية فإنه

كان باستطاعتهم أن يوجدوا تطورا في الأدب الفارسي، ولسوء الحظ فإن عدم صبرهم وجلدهم على إصلاح الشعر كان يحدد توجههم في هذا الجانب فقط؛ وينسيهم النظرة الأكثر شمولية دائما. ومع هذا فإن أساس التجديد المشخص في آفاق الشعر الغزلي لهذا العصر في حد ذاته جدير بالثناء، وهو بمنزلة جسر للوصول إلى حركة أكثر أهمية باسم الأسلوب الهندي.

ربما يمكن اعتبار ركاكة بعض العناصر التصويرية للأسلوب الواقعي نقطة ضعفه الأساسية؛ أي أن الشعر خلا من بيان الصور الشعرية، والشعراء تملأهم هواجس استعراض قدراتهم الفنية والتصنعية المبنية على الموازنة أو الطباق، وليس على نوع من الاستعارة التي تعد النواة الأساسية لجميع تصاوير الشعر الكلاسيكي، وقد صحح شعراء العصر التالي نقطة الضعف هذه في أشعارهم إلى حد كبير، وسوف نعود إلى هذا الموضوع عند حديثنا عن الأسلوب الهندي.

إن شعراء «المدرسة الواقعية» في سعيهم إلى الإبداع، لم يضيفوا شيئا جديدا إلى عناصر الشعر الفارسي؛ وإن كانوا قد قللوا بعض الجوانب المزعجة مثل: التكلف العجيب والغريب، ومن هنا أصبح الشعر الفارسي أكثر سهولة، وبشكل عام يمكن القول بصفة عامة: إن الميزة الوحيدة الثابتة لشعر أولئك هي الاهتمام بالحالات المختلفة للعشاق والتجارب اليومية لحياتهم فقط، وفي الواقع فإنه يمكن أن نثمن هذه الرغبة التي كانت تتجلى أكثر إثر الهواجس الشعرية في المرحلة السابقة للوصول إلى الأمور العامة والكلية، إلى ذلك الحد الذي تبدو فيها أنها مهتمة بالعشق والعاشق والمعشوق.

إن السؤال الذي يمكن أن يخطر بالبال هو: لماذا كانت بداية هذا التطور من الغزل وظهرت في حقل التجارب العشقية فقط؟ والجواب واضح، وهو أن الغزل كان يشكل الجزء الأكبر من حجم الشعر الفارسي بعد القرن الثالث عشر للميلاد، وشعراء هذا العصر إما أنهم كانوا ينظمون الغزليات فقط، أو أن الغزل كان يشكل جزءا كبيرا

من آثارهم الأدبية، ولأن الريادة التي تكون دائما في طريق التطور تحدث في مجال المضمون، والعشق أكثر مضامين (موضوعات - معاني) قالب الغزل رواجا؛ فقد بدأ أولئك الشعراء عملهم عن طريق سكب تجارب العشق في قالب الغزل، وتوقفوا في مرحلة البداية هذه، ولذلك لم يفسح المذهب الواقعي لأولئك الطريق إلى القوالب الأخرى (القصيدة والمثنوي والرباعيات) والمضامين الأخرى أيضا (الوصف والتهكم والتصوف).

إن هذا الأسلوب أو المدرسة التي سكبت أغلب آثارها الشعرية في قالب الغزل لم تستطع الوصول إلى سائر قوالب الشعر الفارسي وموضوعاته؛ في حين أن حجمه في الغزل كان جيدا نسبيا. وهنا نشير إلى أشهر الشعراء في الأسلوب الواقعي وهم: لساني الشيرازي المتوفى (١٥٢١م)، وشرف جهان القزويني (١٤٩١ - ١٥٤٧)، وضميري الأصفهاني المتوفى (١٥٥٢م)، ومايلي الهروي المتوفى (١٥٦٢م)، ومحتشم الكاشاني المتوفى (١٥٧٥)، ووحشي البافقي (١٥١٨ - ١٥٧٠م)، وحالتي التركماني المتوفى (١٥٧٨م)، وشاه التكلّو المتوفى (١٦٠٢م)، ووقوعي التبريزي المتوفى (١٠٩٧م)، ونقي الكرئي المتوفى (١٦٠٨م)، وولي دشت البياضي. وعند مقارنة هؤلاء الشعراء مع شعراء القرن الخامس عشر والتاسع عشر للميلاد نجد أن الشعراء في إيران انصرفوا عن الأسلوب الهندي وتوجهوا إلى الأسلوب التقليدي، ولذلك كانت أشعار هؤلاء - كما في الماضي - تحتوي على التجارب الشخصية للشاعر.

إن غير المطلعين على وضعية الشعر الفارسي في القرن الخامس عشر للميلاد يعدون إصرارنا على الإشارة إلى أهمية شعراء الأسلوب الواقعي غير مُبرر؛ بيد أن كل من يعرف الشعر الفارسي في القرن الخامس عشر للميلاد سوف يؤمن بأن هؤلاء الشعراء مزجوا الشعر مع الحياة إلى حد ما حتى لو كانت هذه الحياة غير طبيعية وغير مثمرة. وعلى الرغم من أن دراستنا في هذا البحث غير معتمدة على الشواهد الشعرية، فإن ذكر بعض الأمثلة لا يخلو من الفائدة:

زمدهوشی نفهمم هرچه گوید آن پری با من
چو از بزمش روم مضمون آن از دیگران گیرم

الترجمة: من ذهولي لن أفهم ما يقوله لي ذلك الملاك، وعندما أغادر مجلسه سوف أدرك من الآخرين مضمون ما قاله لي.

في هذا البيت تنعكس خصائص المذهب الواقعي فأول شيء هو أن موضوع هذا البيت تجربة العشق؛ فالشاعر يصف في شعره حالة كان قد أصيب بها، يعني أنه قد جربها بنفسه، أي تلك الحالة التي يذهل فيها العاشق في حضور المعشوق ولا يعي كلامه، أو بلغة أسهل لا يستطيع أن يسمع كلامه، ثم يسأل خارج المجلس الأشخاص الذين كانوا حاضرين عن معنى ذلك. والمسألة الثانية هي أنه لا يوجد في هذا البيت أي أسلوب أو صنعة سوى شيء من المبالغة التي هي غير لافتة للنظر أيضا؛ فالبيت بسيط ومن حيث الأسلوب الشعري يشتمل على الوزن والقافية فقط وقريب جدا من اللهجة الدارجة. ويجب أن لا ننسى أن الشعراء المشهورين بهذا الأسلوب الذين ذكرنا أسماء معظمهم كانوا واقعين تحت تأثير العشق المادي والإنساني أكثر من غيره.

الحقيقة أن العشق في شعر هذا العصر فيه نوع من الانحراف والميل إلى الجنس المماثل؛ فقد نظم محتشم الكاشاني في «الرسالة الجلالية» شرحا مفصلا عن علاقاته مع فتى باسم شاطر جلال الأصفهاني، الذي كان قد سبى قلبه، وشرح فيها لحظاته التي كانت ملهمة لغزلياته بالتفصيل، ولعله استعمل اصطلاح «الواقعية» أول مرة في مقدمة هذه الرسالة فهو يقول: أمر الميرزا سليمان الذي كان يتخلص في شعره بـ «الحسابي» برغبته في حذف بضع غزليات نظم أكثرها في الحديث عن وقائع الجماع بالتفصيل» [1] وقد بين في هذه الرسالة دليل إنشاد كل غزل؛ إذ إن مقدمة كل غزل يمكن أن تكون مفيدة جدا في فهم ملاحظات كثيرة، ومثال ذلك وصف لباس المعشوق وطريقة رقصه والخصوصيات الأخرى.

كان الشعر محصلة للتجارب دائما، إن الشعر حي، ولعله لن يكون شيئا أكثر من تجربة في الحياة. غير أن كتاب التراجم الهنود كانوا يتصورون أن «الأسلوب الواقعي» نوع من الإبداع، وذلك بسبب حالة الجفاف والجمود التي ابتلي بها الشعر الفارسي في مجال مضمون الغزل في القرنين الثالث عشر والرابع عشر للميلاد (باستثناء بعض الآثار لشعراء معينين)؛ فعلى سبيل المثال يقول أحدهم عن ذلك: «تظهر تجليات معالم الأسلوب الواقعي في شعر سعدي الشيرازي»، أو «إن أمير خسرو مؤسس الأسلوب الواقعي» وهذا الحكم ينشأ عن الجهل المطبق بمنابع الشعر الفارسي في القرن العاشر والحادي عشر للميلاد. ولو نظر هؤلاء النقاد إلى أشعار فرخي السيستاني ومنوجهري الدامغاني لرأوا أن تلك الأشعار كانت واقعية من أولها إلى آخرها، ولم يقدموا على مثل هذا النقد أبدا. غير أن قالب الغزل الخاص كان في مركز اهتمام كتّاب التراجم، كما كان بعض الشعراء قد استمروا في تسجيل تجاربهم اليومية في قالب الغزل، ولما كان العشق في الغزل مطلقا وشموليا كما أن المعشوق مطلق وعام أيضا، فإن كتاب التراجم كانوا على حق عندما بحثوا عن بدايات تدوين مثل هذه التجارب في أشعار سعدي الشيرازي أو في أشعار أميرخسرو؛ لأن البحث عن آثار تدوين تجربة الحياة اليومية وحوادث حياة العاشق في غزل هذين الشاعرين ليس صعبا.

أما الأنواع الأخرى لشعر هذا العصر فيمكن الإشارة إليها باختصار، وإذا كان هذا العصر جديرا بأن يسمى بـ «عصر الغزل» في الأدب الفارسي، فإن ذلك ليس بسبب جدارة غزله، وإنما بسبب غلبة الغزل في هذا العصر؛ إذ إن كل الشعراء كانوا شعراء غزل أو أن الغزل شكّل القسم الأعظم من آثارهم على الأقل، وهذا لا يعني أن القصيدة والمثنوي لم يكونا ينشدان في هذا العصر، فقد كان خاقاني الشرواني والأنوري مثالا وأنموذجا يحتذى في القصيدة أكثر من غيرها، ونظامي الكنجوي وأمير خسرو أنموذجا يحتذى في قالب المثنوي كذلك.

الأسلوب الهندي

كان تطور المدرسة الواقعية منحصرا في مجال الغزل - والذي كان أيضا في المضمون أو المحتوى فقط - وإذا استطعنا أن نصنف هذه الجهود على أنها تقدمٌ في مجال مضمون الغزل؛ فالمسألة المهمة هي أن الإبداع الأدبي يجب أن يبدأ من جميع عناصر الشعر (وهي: الإحساس والعاطفة والصور الأدبية واللغة والموسيقى الشعرية) وألا يبقى مقيدا بقالب خاص مثل الغزل، بل أن يسري إلى القوالب الأخرى أيضا؛ فقد أثمرت جهود من هذا النوع في الأسلوب الهندي (في حدود الفهم الضيق لأناس ذلك العصر والتي لم تواجه حياتهم تطورا كبيرا).

على أي حال، يمكن القول إن الشعر الفارسي في المدرسة الهندية قد تقدم في مجال الفكر والمضمون، إلى ذلك الحدّ الذي تشير فيه النماذج التي بين أيدينا إلى اكتمال هذا الأسلوب (الذي كان استمرارا وتوسعا للتجارب اليومية) وفي مجال الصور الأدبية وكذلك في الموضوع الشعري نحو الإبداع، وإذا تجاوزنا الأسلوب والطريقة الرائجة فإن الأسلوب الهندي ليس إلا مزجا من التجديد في جميع هذه المجالات؛ ونظرا إلى أن الجهود الفردية المبذولة من أجل الوصول إلى التجارب الجديدة وتدوينها في الشعر، أو إيجاد الصور الجديدة، أو خلق عناصر كانت موجودة في فضاء اللغة الشعرية في الشعر الفارسي إلى حدٍ ما، فإن كل شخص يسعى إلى العثور على جذور الأسلوب الهندي في شعر أحد أساتذة الشعر التقليديين؛ فالبعض يتصور أن أمير خسرو الدهلوي مؤسس ذلك، ويذهب آخرون إلى أنه حافظ الشيرازي، بينما يعد قسم آخر عبد الرحمن الجامي أو الأفغاني ومحفله مؤسس ذلك الأسلوب أو المدرسة، في حين أنه لا أحد من هؤلاء وحده يعتبر مؤسسا للأسلوب الهندي. ومن جهة أخرى فإنه يجب اعتبار جميع أولئك مؤسسين لهذا الأسلوب بشكل عام.

حتى نخرج من هذه الدراسة بنتيجة أفضل، يجب أن يكون في تصورنا أن الشعر الذي يعتمد الأسلوب الهندي بصورة كاملة هو المشتمل على خصائص الأسلوب الهندي جميعها والذي ترى فيه العناصر التالية دائما:

أولا - الجدة أو الميزة غير العادية للصور الشعرية عن طريق قبول العلاقات الجديدة في فضاء الخيال، وإيجاد الصور الشعرية المجردة والانتزاعية أو العناصر الجديدة في بناء هذه الصور.

ثانيا - الجدة في اللغة الشعرية من حيث توليد الألفاظ أو الاتصال مع اللهجة العامية (لهجة الشارع والسوق).

ثالثا - الغموض الذي هو نتيجة للخصوصية غير العادية للصور الشعرية أو البناء النحوي أو التجديد في اللغة، والذي يبرز في أكثر النقاط عن طريق كشف شبكة جديدة من العلاقات بين عناصر الصور الشعرية.

رابعا - التفوق الشكلي للبيت الذي يجب تسميته أسلوب التوازن أو التعادل، والذي يعرف في الاصطلاح الفني لدى الشعراء الكلاسيكيين بـ «التمثيل». ومعنى ذلك أن الشاعر يقول شيئا في المصراع الأول، ويكرر هذا الشيء بكلمات أخرى وأسلوب آخر في المصراع الثاني بحيث نشعر - إذا لم نكن مطلعين على العلاقة بين طرفي المعادلة - بأن البيت مضطرب ولا علاقة بين مصراعيه. ولأن اصطلاح «التمثيل» ربما يسبب حيرة عند القارئ، فإننا نستعمل هنا مصطلح المعادلة؛ لأن «التمثيل» يستعمل أحيانا مكان إرسال المثل بمعنى نقل أحد الأمثلة وقد يؤدي إلى تيه القارئ.

إن الخصائص التي تبين حدود الأسلوب الهندي، تشاهد مبعثرة كذلك في شعر الشعراء التقليديين:

١ - استعمال الصور الشعرية الجديدة في شعر خاقاني الشرواني ونظامي الكنجوي، كما تشاهد أيضا في مثنويات أمير خسرو الدهلوي مرارا. والميزة غير العادية للصور الشعرية في شعر خاقاني ليست أقل من الصور الشعرية في شعر صائب التبريزي بأي وجه من الوجوه.

٢ - إن الذين لديهم اطلاع على شعر خاقاني ونظامي وحافظ الشيرازي يعلمون أن هؤلاء توصلوا إلى خبرات مضيئة في توليد التعابير الجديدة.

٣ - إن الغموض الذي برز من الصور الشعرية غير العادية، أو من الإطار النحوي لبناء اللغة الشعرية يمكن أن يكون له تشابهات في قصائد خاقاني وفي بعض أبيات نظامي أيضا.

٤ - كان شعر النصف الأول من القرن الخامس عشر أنموذجا بارزا في مجال الاقتراب من اللهجة الدارجة (لغة الشارع والسوق)؛ إذ يمكن مشاهدة عبارات وكلمات أخذت من اللهجة المحلية في أكثر غزليات شعراء هذا العصر، واستعملت أحيانا بنجاح، وبأسلوب غير رائج وغير متناسب في أحيان أخرى، كما هو في بيت القاضي محمد الإمامي:

گفتمش گل گل برآمد رنگ رخسارت ز مُل

غنچه او در تبسم شد که از گلها چه گل؟

الترجمة: قلت لها إن لون وجهك أصبح ورديا (بلون الأزهار) من الشراب، فابتسمت شفتاها متسائلة؛ ولكن أي زهرة من هذه الأزهار؟.

وهذا البيت إشارة إلى نوع من ألعاب الأطفال والذي يعرف باسم «گل ها، كدام گل؟» أيُّ وردة من هذه الورود؟ وهذه اللعبة كانت ومازالت متداولة في خراسان حتى عصرنا.

٥ - إن أسلوب التوازن (المعادلة) أو استعمال «لغة التمثيل» التي تعني ذكر المعنى في المصراع الأول ثم تكراره بكلمات أخرى في المصراع الثاني والذي هو من أهم خصائص الأسلوب الهندي، لم يبدأ من هذا العصر؛ إذ يمكن العثور على نماذج منه في شعر القرنين العاشر والحادي عشر للميلاد. كما شاع هذا الأسلوب حتى في أشعار الشعراء العرب في القرن العاشر للميلاد كذلك، وقد أنشدت كثيرا من أبيات المتنبي المشهورة في هذا الأسلوب أيضا. وعلى الرغم من أن مثل هذا الأسلوب يشاهد في شعر الشعراء التقليديين أحيانا، فإنه شاع في شعر الأسلوب الهندي كثيرا إلى ذلك الحد الذي بات يشاهد في أغلب

الغزليات، بل إنه يرى في بضعة أبيات من الغزل الواحد في أحايين أخرى. وكما نعلم فإنه يمكن العثور على نماذج متفرقة من هذه العناصر والخصائص في شعر شعراء القرون السابقة أيضا، بيد أن استعمالها بجميع هذه العناصر وفي الغزل كله وبأكثر الأشكال مبالغة بوجه خاص هي الخصوصية التي تبدو في الأسلوب الهندي، ونستعرض هنا الشعراء المتميزين في هذا الأسلوب:

١ - الشعراء الإيرانيون: صائب التبريزي وكليم الكاشاني وطالب الآملي ونظيري النيشابوري وسليم الطهراني وعرفي الشيرازي وقدسي المشهدي وواعظ القزويني وحزين اللاهيجي.

٢ - الشعراء الهنود: بيدل الدهلوي، وواقف اللاهوري، وآرزو، وغالب الدهلوي، وغني الكشميري، وناصر علي السرهندي.

٣ - شعراء ما وراء النهر: شوكت البخاري.

سوف نرى أن الشعر المفرط في الأسلوب الهندي والذي تتوافر فيه أكثر خصائص هذا الأسلوب، ولهذا السبب تعرض للنقد، كان من نتاج شعراء أمثال: ناصر علي أو بيدل الدهلوي أو شوكت الدهلوي وليس على أساس أعمال صائب التبريزي أو كليم الكاشاني.

في الحقيقة إن للأسلوب الهندي فرعين: أحدهما إيراني والآخر هندي، وإذا أردنا أن نختار ممثلي كل فرع فإن صائب التبريزي يعتبر ممثلا للفرع الإيراني، وبيدل الدهلوي ممثل للفرع الهندي تمثيلا كاملا.

لا يمكن إنكار وجود ميزة جغرافية بالإضافة إلى العامل الزمني التاريخي الذي يشكل أصل هذا الفرق وأساسه، وهذا يعني أن هذا الفرق بين أساليب صائب وبيدل لا يقتصر على تفاوت الفترة الزمنية التي عاشاها (حيث إن هنالك فرقا زمنيا بينهما إلى حد معين، فقد توفي صائب سنة ١٦٦٠م في حين عاش بيدل بين العامين ١٦٣٣ و١٧١٢م)، بل إن الفرق متعلق باختلاف المحيط الثقافي والجغرافي للمكان الذي كانا يعيشان فيه (وإن كان صائب قد سافر إلى الهند أيضا)، لأن محمد علي حزين اللاهيجي الذي كان متأخرا عن بيدل

لديه أسلوب أقرب إلى صائب، وعلى سبيل المصادفة كانت حياته شبيهة بحياة صائب؛ فقد ولد في إصفهان (أصله من كيلان وأصل صائب من تبريز) وعاش في الهند، وعلى الرغم من أن صائب عاد إلى إيران، فإن حزين قضى جميع حياته في الهند. والهدف من توضيح هذه الملاحظات الإشارة إلى أن الاختلاف بين هذين الفرعين من المدرسة الهندية، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر بأي معيار زمني كان، بل يجب بحثهما استنادا إلى العوامل الجغرافية.

يجب القول إن نسبة هذين الفرعين إلى هاتين المنطقتين الجغرافيتين لا يعني أبدا أن جميع الشعراء الهنود يمثلون الفرع الهندي، وأن جميع الشعراء الإيرانيين يمثلون الفرع الإيراني كذلك؛ ففي بداية القرن السابع عشر، حيث يبدأ الأسلوب الهندي كان أسلوب الميرزا جلال أسير الشهرستاني أقرب من بيدل منه إلى صائب. ومن جهة أخرى يمكن العثور - وسط تلك المجموعة من شعراء الأسلوب الهندي الذين كانوا يعيشون في الهند والذين كانوا هنودا في الحقيقة - على شعراء كان أسلوبهم أقرب إلى أسلوب صائب. وبشكل عام فإن أغلب الشعراء الهنود كانوا يقلدون أسلوب بيدل، كما أن أكثر الشعراء الإيرانيين كانوا يقلدون أسلوب صائب؛ في حين كان شعر غالب الدهلوي يجمع بين فرعي الأسلوب الهندي وسوف نشرح خصائصه فيما بعد.

راج الأسلوب الهندي إلى أواسط القرن الثامن عشر للميلاد في جميع الأقاليم الناطقة باللغة الفارسية أي: إيران وأفغانستان وطاجكستان وأوزبكستان واستمر في هذه الدول، ومازال بعض الشعراء في جميع هذه المناطق يحافظون على هذا الأسلوب في شعرهم حتى عصرنا الحاضر. وعلى الرغم من جميع التجديدات التي ظهرت في طاجكستان وأفغانستان فإن عناصر الأسلوب الهندي يمكن أن تشاهد في بعض أشعار شعرائهم. كما أن غالب الدهلوي مازال يعد أنموذجا كاملا لهذا الأسلوب في شعر الهند والباكستان في القرن التاسع عشر،

بينما يمكن العثور أحيانا على إشارات إلى هذا الأسلوب في شعر محمد إقبال اللاهوري في بعض الخصائص أيضا، خصوصا في بعض تجليات الصور الشعرية. أما في إيران فقد أعيدت الحياة من جديد إلى الأسلوب الهندي بعد الحرب العالمية الثانية، ومازال لهذا الأسلوب محبوه في وسط شعراء الأسلوب القديم الذين يتمتعون بالاحترام والاعتبار في المحافل الأدبية.

إذا كان من المقرر أن نعد شعر العصر التيموري معيارا للشعر الفارسي، فإن الأسلوب الهندي يعد انحرافا عن هذا المعيار، ويبدو أن العناصر التالية جديرة بالاهتمام في هذا «الانحراف» وهي:

أولا - في مجال المضمون والفكر

١ - توسع ميدان المفاهيم والموضوعات التي استعملها الشعراء؛ فقد دخلت إلى الشعر موضوعات قلما استعملها الشعراء التقليديون، وعلى أي حال فإن بعض هذه الموضوعات جديدة تماما وتشير إلى إبداعات جديدة.

٢ - فقد الغزل ميزته العشقية وظهر الوصف وشعر الأخلاق والنقد الاجتماعي ووصف الخمر والفلسفة والإلهيات (التي تجلت في غزليات حافظ الشيرازي)، كما أن التصوف تجاوز معناه الاصطلاحي.

٣ - ربما يتم العثور على اختلاف وتنوع فكري في آثار الشعراء التقليديين بشكل عام (خصوصا منذ القرن الثاني عشر للميلاد)، غير أنه يبدو أن هنالك تناقضا فكريا في الأسلوب الهندي، حتى أنه يمكن أن تُقدم فكرة في البيت الأول من الغزل، ثم تُنقض مباشرة في البيت الثاني. والسبب في ذلك أن الشيء الذي يركز عليه الشعراء في أذهانهم هو كيفية القول وليس ماهيته. وقد شاعت هذه النظرة المتناقضة في دواوين شعراء هذا العصر بشكل كبير إلى ذلك الحد الذي أصبح فيه هذا الشيوع أصلا أساسيا.

ثانيا - في مجال الصور الشعرية

١ - إن أعم تصوير هو ذلك الذي يجب أن يسمى بـ «أسلوب المعادلة» وقد سُمي في المصادر التقليدية بـ «التمثيل»، ويمكن العثور عليه في شعر كل شاعر تقريبا، كما يرى أحيانا بشكل مكرر يسترعي الانتباه في كل غزل، وإذا كان القارئ غير مطلع على الأسلوب الهندي فيمكن أن يتصور أن لا علاقة بين مصراعي البيت؛ في حين أن المصراعين ليسا مترابطين معا فقط، بل إنهما يشكلان وحدة وهوية أكثر تكاملا.

٢ - لا يمكن العثور على التشبيه المفصل وأداة التشبيه وتفصيلات ذلك في الشعر، ولا يذكر وجه الشبه أيضا، ولا يمكن العثور على شيء قريب من التشبيه في ذلك؛ وبناء على هذا تولد الاستعارة من قلب الاستعارة الأخرى مما يؤدي إلى الغموض.

٣ - إن عناصر هذه الاستعارات ليس لها مثيل في شعر العصور السابقة أحيانا، وهذا منشأ واحد من أهم خصائص الأسلوب الهندي التي أدت إلى اعتبار هذا الأسلوب تجديدا في الأدب الفارسي؛ لأن القارئ سوف يرى بوضوح - بعد أن يقارن شعر هذا العصر مع شعر العصور السابقة واللاحقة - بعض العناصر الجديدة التي أدخلها الأسلوب الهندي في الشعر الفارسي.

سواء كانت هذه العناصر قد نشأت من حياة ذلك العصر وغير مسبوقة باحتمال كبير جدا مثل: «شيشه ساعت» أي زجاج الساعة أو «كاغذ باد» أي الفرّيرة أو «گل هاى كاغذى» أي الأزهار الورقية، أو العناصر التي كانت موجودة من قبل ولم ير الآخرون استعمالها في شعر مناسب من مثل: «گل هاى تصوير» أي الأزهار المصورة و«مرغ هاى تصوير» أي الطيور المصورة أو «نقش قالى» أي رسوم السجاد وهي تصاوير وأفكار جذابة جدا دخلت إلى الشعر الفارسي، ويمكن ذكر بيت طالب الآملي شاهدا على ذلك:

به تن پويا كند گل هاى زيباى نهالى را

به پا بيدار سازد خفتگان نقش قالى را

الترجمة: إن الورود الجميلة الجديدة تعطر الجسد، وتصاوير السجاد الغافية توقظ الأقدام.

و«گل هاى كاغذى» أي الأزهار الورقية في بيت شفيعا تعد من جملة هذه الشواهد:

مكن ملامتم از بى غمى كه ساختگى است

در اين چمن چو گل كاغذى شكفتن من

الترجمة: لا تلمني لكوني لست حزينا؛ فإن ابتسامتي وتفتحي مصطنع مثل تفتح الأزهار الورقية.

٤ - إيجاد سنة خاصة في عالم الاستعارة مثل: «پريدن رنگ» أي الشحوب وتغير اللون؛ فقد ولدت تصويرات وكنايات كثيرة في شعر الأسلوب الهندي عن طريق هذه الاستعارات.

٥ - إن الذين لديهم اطلاع على الشعر الفارسي وخاصة قالب الغزل سوف يدركون أن مجموع كلمات القافية في كل غزل هي المفتاح للوصول إلى المعاني الشعرية وسلسلة الكلمات وشبكة التصاوير، وأن الشاعر يعرض صوره عن طريق كلمات القافية والتداعيات الخاصة التي توجدها، وهذه المسألة متعلقة بقدرة الشاعر على فرض طبيعته الروحية على «مجموعة المفاتيح» هذه، وهذا يعني ما هي الأبواب التي يفتحها بوساطة هذه المفاتيح، وهل يفتح هذه الأبواب أمام المسائل الشخصية وحالته الذهنية؟ أو أن الأبواب التي يطرقها كانت مفتوحة من قبل.

لقد عمل حافظ الشيرازي - بالاستفادة من هذه المفاتيح - على فتح الأبواب أمام المسائل الشخصية، ومن ثم أمام القضايا الإنسانية في جميع العصور. غير أن بعض الشعراء يفتحون الأبواب أمام المسائل الشخصية أحيانا وأمام القضايا البشرية أحيانا أخرى. وأما العدد الأكبر من الشعراء فهم الذين يطرقون الأبواب المفتوحة، ويعيدون فتحها من جديد. وهذا يوضح لماذا تصبح جميع التصاوير وشبكة المعاني وسلسلة الكلمات جميعها مكررة ومن ثم يبدأ انحطاط

الشعر. إن شعر القرن الخامس عشر للميلاد شبيه بطرق الأبواب المفتوحة؛ فمفتاح الكلمات مخصص لفتح أبواب سبق فتحها من قبل. أما الشعراء في الأسلوب الهندي فيديرون مفاتيحهم لفتح الأبواب الجديدة التي لم يفتحها أحد من قبل. ونورد المثال التالي من حافظ الشيرازي الذي يقول في أول غزل من ديوانه هذا البيت الذي عارضه أغلب الشعراء:

شب تاريک وبيم موج وگردابى چنين هايل

كجا دانند حال ما سبكباران ساحل ها

الترجمة: (في هذا) الليل المظلم والخوف من الأمواج وهذا الإعصار الهائل، كيف يعلم بحالنا خفاف الحمل (الذين هم) على الساحل.

ويقول عبدالرحمن الجامي:

بميراز خويش اگرازموج خيزغم امان خواهى

كه شخص مرده را زود افكند دريا به ساحل ها

الترجمة: إذا طلبت الأمان من أمواج الحزن المتلاطمة فلتمت نفسك؛ لأن البحر سرعان ما يقذف الموتى إلى ساحل الأمان.

راج مثل هذا الإحساس في الشعر والنثر الصوفي قبل عبد الرحمن الجامي وذُكر في عصور سابقة بصور شعرية وأمثلة متنوعة، يقول عبد الرحمن الجامي في غزل آخر بالوزن والقافية نفسها:

به جان اندر خطر در بحر غواصان پى گوهر

نشسته از خطر ايمن صدف چينان ساحل ها

الترجمة: إن الغواصين يخاطرون بأرواحهم بحثا عن اللآلئ، في حين أن الذين يجمعون الأصداف على الشواطئ في منأى عن الخطر.

وفي هذا البيت تناقض بين أمان أولئك الذين يجلسون على الساحل بهدوء واطمئنان وفزع أولئك الذين هم في وسط البحر، وهذا يشبه ما جاء في بيت حافظ، فهو يُكرر المعنى مع شيء من التغيير.

ويقول هلالي الجغتائي في هذا القرن (الخامس عشر) مثل قول الجامي:

ز طوفان سرشک خود به گردابي گرفتارم

كه عمر نوح اگر يابم نبينم روى ساحل ها

الترجمة: لقد ابتليتُ بدوامة من طوفان دموعي، وإذا قدر لي أن أعيش عمر نوح فإنني لن أرى الساحل.

وفي هذا البيت يشاهد نوع من التناسب بين نوح والطوفان فقط، وباستثناء هذا ليس في هذه المجموعة من الكلمات أي شيء جديد. لكن شعراء الأسلوب الهندي يقدمون مبدئيا سلسلة الكلمات وشبكة المعاني وفق ذوقهم، فهذا صائب التبريزي يقول:

به نوميدى مده تن گرچه دركام نهنگ افتى

كه دارد در دل گرداب بحر عشق ساحل ها

الترجمة: لا تستسلم لليأس حتى لو وقعت في فم الحوت؛ الذي يكمن في قلب إعصار بحر العشق الساحلي، ويقول سليم:

به دريابى كه همچون نوح، من افكنده ام لنگر

سفينه بر سر موجش بود تابوت ساحل ها

الترجمة: إن البحر الذي ألقيتُ فيه مثل نوح مرسى سفينتي كانت السفينة في أعلى أمواجه مثل تابوت السواحل.

ويقول ناصر علي السرهندي:

تو چون ساقى شوى، دُرد تُنك ظرفى نمى ماند

به قدر بحر باشد وسعت آغوش ساحل ها

الترجمة: عندما تصبح أنت الساقي فإن الندامى سوف يحتسون الكأس حتى الثمالة (*)، فعلى قدر عظمة البحر يكون اتساع السواحل.

ويقول بيدل الدهلوي:

كنار عافيت كم بود در بحر طلب بيدل

شكست از موج ما گل كرد وبيرون ريخت ساحل ها

الترجمة: يا بيدل، إن ساحل السلامة في بحر السلوك والعرفان ضيق، فقد ازدهر الانكسار من أمواجنا وأصبحت السواحل صعبة المنال.

(*) هذا التعبير صحيح ولكن الترجمة الحقيقية هنا هي: فإن حثالة الكأس لن تبقى [المحرر].

عند مقارنة هذه الأبيات يمكن الوصول إلى هذه النتيجة وهي أن «مفتاح القافية» كان في متناول شعراء الأسلوب الهندي طريقا إلى كشف دور أو تصوير جديد على الأقل؛ إذ إن المضمون في بيت صائب جميل وجديد في جوهره؛ في حين نرى السفينة في بيت سليم مثل التابوت الذي يحمله الساحل على قمم الأمواج (فالسواحل ماتت ومحيت: أي أن المعنى الحقيقي للشعر هو أن الشاعر ربما أراد أن يقول: إن البحر لا ساحل له) وفي شعر ناصر علي السرهندي فإن تأثير المعادلة الموجودة وسط مصراعي البيت هي أن المعنى الواحد يوضح من طريقين، وفي شعر بيدل الدهلوي فإن «كل كردن» أي تفتح الأزهار و«شكفتن شكست» أي التفتح المكسور و«لبريز كردن ساحل ها» أي امتلاء السواحل جميعها ثورة كبيرة وجديدة من حيث الصور الشعرية. وليست لنا علاقة بتعقيد الشعر أو عدم تعقيده هنا، فقد بحثنا هذا الموضوع في مكان آخر، غير أنه يمكن أن نرى سلسلة الكلمات (القافية) ليست منسجمة في دواوين شعراء الأسلوب الهندي برصانة وإحكام؛ إذ إن كل قسم يحافظ على استقلاليته سواء في الصور الشعرية أو في اللغة.

٦ - أفضلية التجريد على الصور الشعرية المعروفة، والسبب الدقيق في ذلك أنه يمكن الإحساس ببعض تلك المعاني الشعرية فقط؛ لأنها غير قابلة للتحليل والبيان الدقيق. أما التجديد الذي أتى به هؤلاء الشعراء في مجال الصور الشعرية فيذكرنا بتجديد السرياليين؛ فقد استعمل أحد شعراء القرن العشرين عبارة «جيغ بنفش» أي صراخ البنفسج، وواضح أنه صراخ ناتج عن العصبية والسخط، ومعهما يميل لون وجه الإنسان إلى البنفسج، واستهزئ بهذا الشاعر الذي يبدو أنه وقع تحت تأثير السرياليين أكثر من ثلاثين سنة. وقد سمى هذا الشاعر كل شيء لا معنى له في الأدب الفارسي الجديد باسم «جيغ بنفش» أي صراخ البنفسج. لكن هذا النوع من الانحراف عن معيار الصور الشعرية يشاهد مرارا في

شعر الأسلوب الهندي، ومنها «نكاه هاى سنگ لاجوردى» أي نظرات الحجر اللازوردي (النيلي) و«نكاه هاى مرمرى» أي النظرات الرخامية، و«نوازش هاى كهربائى» أي اللمسات المغناطيسية، وجميعها أمثلة يمكن مشاهدتها في هذه الأبيات؛ يقول أشرف:

گرچه چشم شوخ زرين ابروم باشد كبود

از نگاهش «عشوه هاى لاجوردى» خوش نماست

الترجمة: على الرغم من أن عيني حبيبي ذهبية الحواجب الجميلتين زرقاوان (غامقتان)؛ إلاّ أن نظرات عينيها اللازوردية في غاية الروعة والجمال.

ويقول فوقي:

آن يكى چشمك زند كاينك بيا از من بخر

«نازهاى نيم رنگ» وعشوه هاى مرمرى

الترجمة: تغمز لي تلك العين أن تعال اشتر مني الدلال الباهت والنظرات المرمرية.

وتم هذا الجهد في إطار كسر المعايير المتعارف عليها في بناء الصور الشعرية، وهذا ما فعله السرياليون بوعي، وهو ما يعرف في الاصطلاح النقدي بـ «تراسل الحواس».

٧ - شاع التشخيص في شعر هذا العصر أكثر من أي مرحلة أخرى ابتداء من العناصر الطبيعية حتى الموضوعات المجردة والمعنوية.

ثالثا - في مجال لغة الشعر

١ - إن كشف منظومات المعاني الجديدة أضاف سلسلة جديدة من الكلمات إلى «مفتاح القافية» ومن ثم ظهرت تركيبات لا يمكن حصرها، كان بعضها جذابا جدا وفي النهاية عدت نوعا من التصوير، ومثال ذلك «برق نو» أي الكهرباء الجديدة في بيت صائب التالي:

شب كه از انجمن آن شعله سيراب گذشت

عرق شرم ز پيراهن مهتاب گذشت

الترجمة: عندما انقضت من المجلس في تلك الليلة تلك الشعلة المتوقدة، فإن عرق الحياء قد تصبب من ثياب القمر.

إن السعي من أجل الوصول إلى مثل هذا الهدف في شعر الشعراء الأصليين في الأسلوب الهندي، خصوصا في شعر بيدل الدهلوي قد وصل إلى نقطة كان يشكل فيها الشاعر جميع أجزاء لغته الشعرية من مثل هذه التركيبات (الرجوع إلى معجم لغوي مثل آصفي اللغات(٢) وارمغان آصف (٣) أو مصطلحات الشعراء (٤) مرشد مفيد في هذا المجال).

يتجاوز بعض هذه التركيبات نطاق الإضافة أو إنها إضافة دون التركيب الطبيعي ومثال ذلك: «شهادت انتظار» أي شهادة الانتظار و«حيرت دميده» أي الحيرة المتنامية و«عبرت نكاه» أي عبرة النظرة و«عدم فرصت» أي عدم الفرصة والتي يكون فهمها صعبا أحيانا، كما يمكن مشاهدة مثل هذه التركيبات في شعر نظامي الكنجوي وبعض الشعراء التقليديين أيضا، ومن الأمثلة على ذلك: «بالغ نظر» أي بالغ النظر. وقد توسع شعراء الفرع الهندي من المدرسة الهندية في استعمال مثل هذا التركيب أكثر من شعراء الفرع الإيراني، والسبب في ذلك أن أساس هذه التركيبات قياسي. وأعتقد بنظرية علم اللغة التي تقول: إن الشخص الذي يتعلم لغة ثانية وليس متكلما طبيعيا وابنا لتلك اللغة، فإنه يستطيع أن يوسع القياس أفضل من ابن اللغة الأم؛ في حين أن ابن اللغة الأم لا يستطيع أن يستعمل القواعد - دائما - لزيادة قياس الكلمات طبق العادة، أو ربما بسبب غلبة المنطق الخاص باللغة عليه. ويؤيد هذه المسألة تعلم اللغة عند الأطفال؛ إذ إن قابلية الاستفادة من القياس لديهم خصبة وقوية، فهم يقولون: «دوزيد» بدلا من «دوخت» و«سوزيد» بدلا من «سوخت» و«ببست» بدلا من «ببند» (*).

٢ - اقترب الشعراء من اللهجة الدارجة كثيرا ولا شك في أن الشعر استعار في جميع العصور أشياء كثيرة من الأحياء والأزقة ولغتها، ومثال ذلك شعر أنوري الذي يحتوي على إشارات من تأثير

(*) هذه تحويرات لكلمات فارسية يصعب إيجاد قرين لها بالعربية [المحرر].

لغة عصره في القرن الثاني عشر للميلاد. وبالطبع فإن استعمال اللهجة الدارجة يشاهد بشكل موسع في شعر العصر التيموري، غير أنه أصبح أكثر توسعا في شعر الأسلوب الهندي، حتى أن شرح كثير من هذه المفاهيم قد شق طريقه إلى المعاجم اللغوية كمعجم «مصطلحات الشعراء» الذي يتمتع اليوم من وجهة نظر ثقافة العامة بقيمة خاصة. كما أن توجه كثير من شعراء الأسلوب الهندي إلى العامة ولغتهم يعد واحدا من أسباب غموض هذا الأسلوب علينا في هذا العصر؛ فقد نُسي الآن كثير من كلمات ذلك العصر واصطلاحاته، ولم تضبط هذه الاصطلاحات في المعاجم أيضا؛ في حين كان عدد قليل منها معروفا ومحببا في شعر أغلب الشعراء لدى قراء القرن الثامن عشر والتاسع عشر للميلاد وأوئل القرن الماضي أيضا، وقد جاء ذلك في كتب معدودة من مثل «چراغ هدايت» أي مصباح الهداية و«مصطلحات الشعراء» وبعض هذه الكلمات هندي وبعضها من الكلمات الفارسية العامية، وبعضها الآخر غربي كذلك؛ إذ دخلت هذه الكلمات من اللغة الإنجليزية إلى الهندية، ثم راجت في اللغة الفارسية. ومن الأمثلة التي يجب أن تذكر كلمة كابتيان (Captain) التي جاءت على شكل كپيتان بمعنى زعيم المسيحيين أو «رئيس فرنگيان» أي رئيس المسيحيين (الفرنجة) فها هو الشاعر تأثير يقول:

ميخانه در خون مى كشد رخسار رنگ آميز تو

زاهد «كپيتان» مى كند «حسن فرنگ أميز» تو

الترجمة: إن محياك المتورد يسدل على الحانة لونا أحمر قانيا، وإن جمالك البهي يجعل من الزاهد العابد نصرانيا.

بشكل عام، توسعت دائرة كلمات شعر الأسلوب الهندي كثيرا قياسا مع العصور التي قبلها وبعدها، فالكلمات التي لم يسمح لها بالدخول إلى عالم الشعر في العصور السابقة للأسلوب الهندي واللاحقة له وجدت الفرصة مناسبة لإظهار نفسها الآن في هذا المجال، ومن

الطبيعي أن كل كلمة جديدة تجلب معها معنى جديدا، ومن أجل بيان ميدان الكلمات الفارسية التي تستعمل في الأسلوب الهندي يجب الرجوع إلى المعاجم اللغوية لذلك العصر.

٣ - إنه لأمر طبيعي - عندما يكون هدف الشعر الوصول إلى مضامين وصور جديدة - فإنه من الصعب أن ينتظر من هذا النوع من الشعر الصراحة والشفافية من ذلك النوع الذي يشاهد في شعر الشعراء الكلاسيكيين، وهذه الملاحظة تشير إلى أن شعر الأسلوب الهندي فيه أوجه ضعف وركاكة من حيث البلاغة وفن الشعر (الذي أشار إليه الشعراء التقليديون)، وهذا الضعف موضوع جدير بالبحث؛ فأي نوع من التجديد في اللغة الكلاسيكية النمطية يفسر على أنه ضعف وركاكة، ويعود السبب في ذلك إلى استقرار الشعر التقليدي واللغة الكلاسيكية في الأدب الفارسي.

إذا قبلنا هذا المعيار وهو أن الاستقرار والقدرة على الاستمرار يعني الاقتراب من اللغة الكلاسيكية النمطية، فمن دون شك هنالك أشعار ضعيفة في مواطن كثيرة من الأسلوب الهندي (وكذلك الحال في شعر العهد الدستوري والشعر الفارسي المعاصر)، ولهذا السبب فقد رفض ملك الشعراء بهار - الذي كان متقيدا بأصول الشعر التقليدي والمعايير الثابتة للشعراء التقليديين - الأسلوب الهندي من هذه الجهة. وعلى أي حال إذا اعتبرنا اللغة شيئا حيا ومرتبطا بالجماهير البشرية، فإن الاقتراب من العناصر الفعالة والمتداولة في اللغة لا يعد ضعفا في الشعر؛ بل يعد مؤشرا إلى كون ذلك الشعر حيا وفعالا.

إن ما قام به شعر الأسلوب الهندي هو ما أقدم عليه نيما يوشيج وبعض شعراء العهد الدستوري في هذا العصر، وقد قوبلت هذه الجهود بالهزيمة أحيانا، وكان حليفها الانتصار في أحيان أخرى، وعلى أي حال فإن لغة الشعر في الأسلوب الهندي حية أحيانا، وتبتعد عن المعايير النمطية للشعراء التقليديين، وهي تجربة في طريق إصلاح الشعر أيضا، ومن الطبيعي أن كل تجربة ليست مقرونة بالتوفيق دائما.

٤ - إن التلاعب بدلالة الكلمات وأبعادها في شعر هذا العهد متداول جدا، والتلاعب بالكلمات لم يكن جديدا في شعر العهد السابق أبدا، ولكن غلبته في شعر هذا العهد جلية وظاهرة، ويمكن القول إن ذلك دليل على انتشار الشعر الفارسي في مناطق لم تكن اللغة الفارسية هي اللغة الأصلية لسكانها، ومثال ذلك فإن كلمة «به سر آمدن» بمعنى «به پايان رسيدن» أي الانتهاء و«به سر... آمدن» بمعنى عيادة المريض؛ فهذا أحد الشعراء الهنود وهو غني الكشميري يقول:

كس وقت نزع بر سرم از بى كسى نبود

شرمنده ام ز عمر كه آمد به سر مرا

الترجمة: لأني وحيد (بلا أهل) لم يزرني أحد عند احتضاري، وأنا خجل من عمري الذي زارني وانقضى.

ومثل هذا الإيهام أو التركيز على أبعاد الكلمة كثير جدا ولكن في هذا العهد، ويعتقد الكاتب أن الأشخاص الذين ليست اللغة الفارسية لغتهم الأم، وكانوا يميلون إلى إنشاد الشعر بهذه اللغة، فإنهم يعتمدون على أبعاد الكلمة إلى حد معين، وقد عملوا على الترويج لهذا النوع من الذوق الفني في شعر الأسلوب الهندي.

رابعا - في مجال موسيقى الشعر والمسائل المتعلقة بشكل الغزل وقالبه الكامل،

في هذا المجال يمكن الإشارة إلى المسائل التالية:

١ - لا يختلف شعر الأسلوب الهندي عن شعر العهود السابقة إلا في تكرار القافية التي عمّت في هذا العصر بشكل ملحوظ (نادرا ما كرر الشعراء السابقون القافية أو أنهم لم يكرروها أبدا) وفي بعض الأحيان يشاهد أن الشاعر كرر القافية في أبيات متتابعة وبصورة متصلة، غير أن تكرار القافية هذا يمكن أن يكون نوعا من التقليد والاستعراض الفني في حد ذاته وليس ضعفا؛ فقد أراد الشعراء أن يدللوا على أنهم يستطيعون استعمال قافية معينة من أجل إظهار التداعيات المختلفة (والقافية كلمة ذات إمكانات محدودة لتداعي

المعاني) أي أن الشعراء يستطيعون أن يؤدوا منظومة المعاني المختلفة وسلسلة الكلمات المتعددة عن طريق مفتاح القافية، وبعبارة أخرى يمكنهم أن يفتحوا بضعة أبواب بمفتاح واحد، وعلى هذه الشاكلة فإن كل موضوع تُكرر فيه القافية، ويُكرر فيه المعنى أو التصوير الذي يأتي مع شكل القافية المكررة ليست له علاقة بما قبله، ومن الشعراء الذين استعملوا هذه الخصوصية في أكثر غزلياتهم الميرزا جلال أسير الشهرستاني، وكذلك بعض الشعراء الآخرين الذين لم يبتعدوا عنه كثيرا.

إن أوزان الغزل السائدة في هذا العهد هي نفسها التي كانت رائجة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر للميلاد؛ فقد كان بعض الشعراء ينشدون أكثر غزلياتهم في أوزان قصيرة، كما ظهرت أوزان طويلة جدا ولكن لم يكتب لها الشيوع.

٢ - لم يكن الرديف الذي عمّ في غزل الأسلوب الهندي سابقة في كثير من الحالات، أو أنه كان ذا أقدمية متواضعة، بينما جعل أغلب الشعراء التصوير الذي يعد نوعا من الاستعارة المعقدة في مصاف الشعر؛ فعلى سبيل المثال فإن (شكست رنگ) أي انكسار اللون التي هي على شكل رديف اسم «أو «مى زند زنجير» أي يضرب بالسلاسل التي هي على شكل رديف فعل من هذا النوع. وواضح ما هي الغرف الصغيرة والمتواضعة التي سيفتحها الشاعر أمامه عندما تكون هذه الكلمات مفتاحا للتداعي؟ وهذه القيود موجودة؛ غير أن الشعراء يسعون إلى ألا يكونوا مأسورين ومتحيرين أمام الصور الشعرية الجديدة والمؤثرة، على الرغم من أن قيود الرديف هذه قد تجر أشعارهم إلى منظومة معان بعيدة عن الذهن، فهذا بيدل الدهلوي لديه غزل رديفه «شكست رنگ» أي انكسار اللون أو اللون الباهت يقول فيه:

گرم نويد كيست سروش شكست رنگ

كز خويش رفته ايم به دوش شكست رنگ

الترجمة: على الرغم من أن هاتفا من الغيب بشرني بانكسار اللون، فإننا غبنا عن الوعي تزامنا مع انكسار اللون هذا.

إذ إن «شكست رنگ» أي (انكسار اللون) بمعنى رتابة اللون أو اللون الباهت في اصطلاح عصرنا، وهذا المفهوم الناتج عن علم اللغة أدى إلى إيجاد استعارات مثل «سروش شكست رنگ» أي البشارة الواهية و«دوش شكست رنگ» أي الكتف الواهية و«جوش شكست رنگ» أي التلاطم المتداخل الألوان، ومثل هذه الكلمات التي لها قابلية للتركيب مع كلمة «دوش» قادرة على خلق معان جديدة إلى جانب ذلك التركيب.

٣ - الحديث الموجز والمركز؛ فالمعنى أو المفهوم كله يقال في بيت واحد، وتجاوز المعنى من بيت إلى آخر مبغوض ومكروه إلا في بعض المواطن التصادفية. وكل من لديه اطلاع على الشعر الفارسي والعربي يعلم أن هذه الميزة تتوافر في جميع المراحل الشعرية لهاتين اللغتين. أما في الأسلوب الهندي فإن استقلال الأبيات يصل إلى حد يمكن تسميته بـ «عدم انسجام الأبيات» أي أن عدم الانسجام هذا ليس فقط في المسائل النحوية أو الموضوعية التي تلمس في أكثر المواضع على أنها نوع من التطابق أو الانفصال في جميع الأبيات. وبشكل عام فإنه يجب أخذ الملاحظات التالية بعين الاعتبار لفهم الأسلوب الهندي وإدراكه:

أولا: إن الأسلوب الهندي له أسلوبه التقليدي الخاص، ولا نستطيع أن نفهم شعر هذا الأسلوب حتى نتعرف على أصوله؛ فعلى سبيل المثال تقع ثقافة العوام في مركز الصور الأدبية والفنون الشعرية، وإذا لم نعرف أن الناس كانوا يعتقدون بأن الذي يأكل الكحل يبح صوته ويذهب؛ أي أن تناول الكحل يسلب الإنسان صوته ويسكته، فإننا لا نستطيع أن نفهم هذا البيت:

از شهيدان نگاهت ناله هرگز بر نخاست

گوئيا با سرمه دادند آب شمشير تورا

الترجمة: إن شهداء نظراتك لم يرفعوا صوتهم بالشكوى أبدا، وكأنهم قد سقوا ماء سيفك ممزوجا بالكحل.

أي أن العلاقة بين إسكات قتلى المعشوق وكحل عينه التي فيها جمال قاتل هي النواة المركزية لهذا البيت، وعلى العموم فإن الشعر ذو نظرة بعيدة أو هندسة خاصة، أو بتعبير أفضل لغة مرموزة، وتعلمها ليس له علاقة بتعلم الكلمات أو قواعد اللغة والبناء النحوي للشعر، بل هو عبارة عن معرفة الرموز وعلاقتها الداخلية، وحتى يكون القارئ على ألفة مع الشعر يجب أن ينميها في نفسه وأن يكون مستأنسا بها.

لم يحتج فهم الشعر الفارسي والوصول إلى كنه أسراره في عهوده الأولى إلى شيء سوى تعلم الكلمات وقواعد اللغة، أما الشعر الصوفي فله عالمه الخاص وفهمه يحتاج إلى الاطلاع على المقدمات وهي عامة وفي متناول الجميع إلى حد كبير؛ أي أن المعرفة الواعية كافية للشخص حتى يستطيع الولوج إلى طبيعة الشعر الصوفي ولغة أدب التصوف الإسلامي (أي في اللغتين العربية والفارسية وفي العصور المتأخرة في التركية والأردو)، لكن القضية على عكس ذلك في الأسلوب الهندي؛ إذ إن الملاحظات الأولى وغير المسبوقة مثل التقاليد الخاصة للشعراء، والعناصر التي أوجدها الشعراء أنفسهم أو استنبطوها من ثقافة الناس وأعطوها بعدا رمزيا، ثم عملوا على توطيدها، فإنه يجب تعلم مثل هذه الموضوعات الأساسية تعلما كاملا، والحقيقة أن الاستمتاع بشعر الأسلوب الهندي ينشأ عن نوع من الحيرة، ولهذه النظرية التي تقول إن وظيفة الشعر إيجاد الحيرة، مؤيدون من بين منتقدي عصرنا، بيد أن هذه النظرية أُثبتت عمليا في شعر الأسلوب الهندي؛ فإذا استطاع شخص أن يوطن نفسه على معرفة معايير هذا الأسلوب والانسجام معها، فإن مستوى هذه الحيرة يزداد شيئا فشيئا، كما أن إدراكه الفني سوف ينمو مع هذه الحيرة تدريجيا.

إن أشكال خلق الحيرة ونماذجه في الأسلوب الهندي يمكن تدوينها، وبعد استخراج هذه النماذج تصبح عادة ثانوية أن يستمع القارئ إلى المصراع الأول، ثم يُخمّن ماذا سيكون المصراع الثاني؛ لأنه اطلع على

نماذج خلق الحيرة والدهشة، ولذلك فإنه يستمتع بهذا العمل. والجدير بالذكر أن التعرف على المصراع الثاني ليس له علاقة بأي نوع من الفراسة أو التكهن الذي يتم عن طريق الاستفادة من القافية.

يمكن القول إن «الشعر» في الأسلوب الهندي مترادف مع «البيت»، في حين أن الشعر في الأساليب الأخرى يعني «الغزل» أو «الرباعي» أو «القصيدة» أو «المثنوي» وأمثالها، ونستطيع أن نسمي كل غزل من الأسلوب الهندي مجموعة من الأشعار، وبناء على ذلك فإنه يبدو مجموعة من «الهايكو»[٥] الفارسية، ولذلك فإن كل شاعر من شعراء الأسلوب الهندي ينشد غزلا من اثني عشر بيتا، فإنه ينشد في الحقيقة اثنى عشر شعرا قصيرا ومستقلا. ومن هنا فقد امتلأت كتب التراجم والموسوعات بأبيات الأسلوب الهندي منذ زمن تأسيسه؛ لأن المختصين في العصور الماضية كانوا قد أدركوا عدم وجود علاقة بين أبيات الغزل الواحد سوى الاشتراك في الوزن والقافية.

كان شعراء الأسلوب الهندي في إيران وشبه القارة الهندية وما وراء النهر والأمبراطورية العثمانية (العراق وآسيا الصغرى) وحتى في شبه جزيرة البلقان كثيرين؛ إذ إن الأسلوب الهندي كان ثمرة ذلك العصر الذي انتشرت فيه اللغة الفارسية وشاعت أكثر من العصور السابقة، في حين خسر هذا الأسلوب مكانته لمصلحة الأسلوب الموسوم بـ «أسلوب العودة» في العصر القاجاري في إيران فقط، وأما في المناطق الأخرى فمازال مستمرا حتى الآن، ومازال هنالك شعراء في بعض المناطق ينشدون الشعر بالأسلوب الهندي.

إن طبقات الشعراء في العصر الصفوي من الموضوعات الجديرة بالدراسة؛ إذ يشير تاريخ الشعر الفارسي وتحليل المكانة الاجتماعية لأهل الأدب في القرون الوسطى من تاريخ إيران بعد الإسلام إلى أن الشعراء كانوا مرتبطين بطبقة الأشراف أو أنهم كانوا من هذه الطبقة، ونادرا ما نجد شعراء نهضوا من الطبقات الكادحة والحِرفيّة؛ ففي العهد الصفوي ازداد عدد الشعراء الحرفيين والتجار شيئا فشيئا، وهذا الأمر مؤشر إلى تغلغل الشعر في المجتمع أكثر من قبل.

كانت أكثر المقاهي في العصر الصفوي مراكز للنوادي الأدبية، وكان الملوك الصفويون يزورون هذه المراكز أيضا ويظهرون الرغبة أحيانا في سماع آثار الشعراء، وكانت هذه المقاهي التي تعد مراكز لتطور الشعر وانتشاره مكانا يتردد عليه الحرفيون والكادحون؛ ولذا فقد كان اختلاط الشعر مع حياة طبقة العمال هو الذي سمح بظهور عناصر من حياة هذه الطبقة في مضمون الشعر وميدان الكلمات وفي التصاوير الشعرية أيضا.

اشتمل كتاب «التحفة السامية» وهو من كتب التراجم على ذكر الأسامي الجديرة بالاهتمام من الشعراء العمال الذين وصلت بعض دواوينهم إلى عصرنا، وأغلب الشعراء الذين جاءت أسماؤهم في الفصل السابع من الكتاب المذكور هم: نوري (صانع أقفال)، وساكني القمي (صاحب حمام)، وبسملي القزويني (طباخ)، وأستاذ شجاع (صانع تيجان)، وقلو علي (حلاق)، وبهلول القزويني (صائغ)، وخياط الساوجي (خياط)، وحافظ ميرك الكاشاني (قصاب)، وعبدل الكاشاني (وراق)، ومحتشم الكاشاني (بزاز)، وقاسم كمانكر الهروي (صانع أقواس). وكذلك جاء في كتاب «نصر آبادي» أسماء عدد كبير من الشعراء الحرفيين، ومن هؤلاء: قسمت المشهدي (جواهري)، والملاّ مفرد (حداد)، وآقا زما (مزركش)، وأمينا (فرّاء)، وآقا إسماعيل (مزخرف)، ونافع القمي (طباخ)، والملا مشفقي (بائع ملابس)، وملا علي نقي القمي (بناء)، وأقا مسيّب (نسّاج)، ومحمد قاسم اللاهيجي (صبي قهوجي)، وظهير اللاهيجي (خباز)، وواثق الرشتي (خباز)، وشفيع الرشتي (نجار)، ومحمد رضا الخراساني الذي كان عاملا منذ كان عمره ثماني سنوات، ولعله يمكن القول بأن نصف الشعراء كانوا أصحاب مهن مختلفة.

• أخذ أحد شعراء هذا العهد تخلصه في الشعر من طبيعة عمله وهو قصاب الكاشاني، ولهذا القصاب أشعار ممتعة جذابة تظهر فيها عناصر حياة أحد الحرفيين في كل ميدان؛ فها هو يقول في أحد غزلياته المشهورة التي ذهب بعض أبياتها مضرب المثل:

دندان كه در دهان نبود خنده نا بجاست

دكان بى متاع چرا واكند كسى

دنيا وآخرت به نگاهى فروختيم

سودا چنين خوش است كه يكجا كند كسى

الترجمة: عندما يكون الفم خاليا من الأسنان فإن الضحكة ليست في مكانها؛ كما أن الدكان الذي لا متاع فيه ليس حريا بأن يفتح.

لقد بعنا الدنيا والآخرة بنظرة واحدة، والمعاملة (التجارة) الرابحة تحلو عندما تثبت صاحبها في مكانه.

ففي هذين البيتين اللذين سارا مسرى المثل بسرعة، يمكن مشاهدة جوانب من حياة رجل تاجر، كالدكان والمتاع والبيع والشراء. وفي بعض تشبيهات هذا الشاعر تبدو مظاهر طبيعة عمل القصاب، فعلى سبيل المثال يقول في هذا البيت:

قصاب! دور ديده مژگان شوخ او

از هر طرف ز بهر دل ما قناره است

قصاب! من بعيد نرى برموشها الجميلة من كل صوب خطافا لتعليق قلوبنا.

النثر الفارسي في هذا العهد

كان نثر العهد الصفوي استمرارا لنثر العهد التيموري من وجهة نظر البعض، ومن وجهة نظر أخرى كانت فيه تجديدات واضحة؛ إذ يمكن القول إن هنالك عاملين جديدين أثرا في تحول النثر الفارسي وتنوعه، أولهما: نهضة المذهب الشيعي الذي شكل أساس المذهب السياسي وحكم الملوك الصفويين الذين كان مركز حكمهم في أصفهان، والذي أصبح ملهما لكتابات جديدة في مجال الدين، كما تأثرت الكتابات غير الدينية في ظل هذه النهضة أيضا، وكانت سببا لتشكيل ثقافة قائمة على نظرية الشيعة ظهرت في ميدان العلوم المختلفة أيضا، والسبب الثاني الذي أدى إلى التطور والتنوع هو

استقرار البلاط الهندي الذي كان الحامي الأساسي للغة والثقافة الفارسية. ولا بد للإنسان أن يقبل أن خدمة البلاط الهندي للشعر والنثر الفارسي في هذا العهد كانت أكبر بكثير من الخدمة التي قدمها البلاط الإيراني (في أصفهان). وكما أشرنا من قبل فإن الصفويين لم يهتموا بالشعر والأدب بشكل عام، وبالطبع ليس بشكل مطلق؛ فعند مقايستهم مع العصر التيموري والقاجاري - أي الحكام السابقين واللاحقين لهم - نجد أن اهتمامهم كان أقل من غيرهم. أما في الهند فإن اللغة الفارسية كانت رائجة في كل مكان فيها؛ فقد كانت اللغة المستعملة في قصر الإمبراطور، كما كانت لغة الديوان والحكومة ولغة الكتب العلمية والأدبية، وبشكل عام كانت جميع الكتابات باللغة الفارسية.

كانت هذه المنطقة الجغرافية الجديدة ببنيتها الثقافية الهندية والسنسكريتية سببا للتطورات التي حدثت في الأدب الفارسي، وكان ميل النثر الفارسي إلى البساطة أحد جوانب هذه التطورات؛ إذ تخلص قليلا من أثقال النثر العربي المسجوع والإنشاء غير المفهوم وقرّبه إلى المحادثة الطبيعية. وهذه الميزة يمكن مشاهدتها في الترجمات التي ترجمت عن السنسكريتية مثل الرواية المصطنعة والمزينة «طوطى نامه» تأليف محمد القادري (كتب «طوطي نامه» الأصلية ضياء النخشبي)، و«ترجمة رامايانا» من قبل عبدالقادر البدايوني.

إن نثر وحيد القزويني الذي وصل إلينا كثير من أحاديثه يمثل الأنموذج للنثر الإنشائي والأسلوبي لهذا العهد. كما كان مؤرخو هذا العصر يكتبون بطريقة أكثر بساطة من العهد السابق؛ فعلى سبيل المثال يجب أن نذكر هنا اسكندر بك المنشئ مؤلف كتاب «عالم آراى عباسي»، أي (منظم العالم العباسي)، وكذلك نثر علماء الدين مثل العلامة المجلسي والآخرين الذي كان بسيطا، ولكنه ضعيف وصبياني على رأي ملك الشعراء بهار. كما كان نثر أصحاب التراجم سهلا أيضا، ومثال

ذلك نشر كتاب «تذكره نصر آبادي» وكتاب «تحفة سامي» وكتاب «زندكى نامه حزين لاهيجي» أي سيرة الشاعر حزين اللاهيجي الشاعر المشهور في العصر الصفوي.

أما الملاحظة الأخيرة التي يجب ذكرها هنا فهي اختلاف النثر الفارسي في فرعيه: الإيراني والهندي؛ إذ إن الكتّاب الهنود الذين اعتادوا على الاستعارات والتركيبات المجازية في أشعارهم كثيرا استعملوا الاستعارة بشكل حر في النثر أيضا، وكتابات بيدل الدهلوي «چهار عنصر» أي العناصر الأربعة و«نكات» أي الملاحظات تعد نماذج للنثر القائم على الاستعارة في الأسلوب الهندي.



3

العصر القاجاري: عصر العودة والتكرار

إن هنالك عوامل كثيرة تركت تأثيرها الواضح في الأدب الفارسي خلال هذه المرحلة، ومن أبرزها سقوط الأسرة الصفوية، والاضطراب الذي عمّ الشعب الإيراني إثر انعدام العدالة، وضعف المركز، وظهور نادر شاه وحملته على الهند وسائر المناطق المجاورة، ومن ثم سقوط أسرة نادر شاه وبروز الحكام الزنديين؛ فقد أثرت جميع هذه العوامل في وضع الأدب الفارسي في هذا العصر، ولما كان المجال غير كاف للحديث مفصلا عن هذا الموضوع في هذه الدراسة، فإننا نكتفي بما هو جدير بالقول، وهو أن الشعر الفارسي فقد تألقه في إيران في هذا العصر إلى حد معين؛ إذ إن ازدهار الشعر كان نتيجة الحياة الهادئة والآمنة، لأن

«إن الشعر الفارسي في مرحلة انفصاله عن الأسلوب الهندي وانضمامه إلى شعر البلاط الرسمي، يدور حول نفسه على قدم واحدة من دون أن يغادر مكانه»

المؤلف

الشعراء طلاب فراغ وثمرة لعهود الهدوء في تاريخ أي مجتمع، فهذا مؤلف كتاب «تذكرة نصر آبادي» يقول عن أحد معاصريه الذي كان يسمى قسمت المشهدي: «كان لا مثيل له في فن التذهيب، غير أن شاعريته (وشرطها الأول التفرغ) حرمته من هذه الحرفة» (تذكرة نصر آبادي، بالفارسية، ص٣١٣).

ترك حزين اللاهيجي الذي يعد واحدا من الشعراء المشهورين في هذا العصر ترجمة حياته التي تصور طريقة حياة الأدباء والشعراء والمثقفين في ذلك العصر، وحزين اللاهيجي نفسه من الشعراء والأدباء الذين أُجبروا على السفر إلى الهند والعيش هناك حتى آخر عمرهم.

ازدهرت سوق الشعر شيئا فشيئا مع استقرار الأسرة القاجارية التي كانت مدة حكمها مقرونة بتوطيد القوة والأمن إلى حدٍ ما، ومع اهتمامهم بشعر المدح (في الحقيقة شعر الدعايات) سوف نرى أن هنالك شعراء في إيران تركوا أسلوب العهد الصفوي، وعادوا إلى أسلوب شعراء القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين في القصيدة، والقرنين الثالث عشر والرابع عشر في الغزل.

خصائص أسلوب العودة

إن مبالغة الشعراء وإغراقهم أديا إلى أن يأخذ الأسلوب الهندي، شيئا فشيئا، شكلا جديدا، وأن يصبح فهمه حتى لدى المختصين صعبا، دع عنك قراء الشعر ومحبيه العاديين، وبناء على هذا فقد ظهر في إيران (أصفهان وعراق العجم) رد فعل على ذلك؛ فنهضت مجموعة من الشعراء لمخالفة هذا الأسلوب، وكان رأيهم كما يظهر في البيان الذي دوّن في كتب التراجم ووصل إلينا كما يلي:

أولا- عمل الأسلوب الهندي على إخراج الشعر من دائرة الفهم.

ثانيا- الأسلوب الهندي ضعيف من حيث اللغة الفارسية.

ثالثا- يجب البحث عن أنموذج اللغة والشعر في دواوين الشعراء الكبار السابقين (شعراء القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين).

سُميّت هذه الحركة في الكتب الأدبية «مدرسة العودة»، اعتمادا على الفكر الأصيل الذي يبحث عن حدود الكمال الفني في دواوين شعراء السلف الكبار وفي العصور السابقة، وكانت تدعي وجوب العودة إلى الأصول التي كان يعتمد عليها أولئك الشعراء؛ غير أنه لا يمكن تسمية حركة العودة هذه بـ «المدرسة»، والسبب في ذلك أنها لم تقدم أي شيء جديد قط، لكنها كانت نوعا من تراجع القهقرى والعودة إلى الماضي، وعندما نعمل على تقييم ميزان أعمالها نجد أن بها شيئا مفيدا مقابل ألف شيء ضار. والشيء الوحيد الجدير بالذكر في بيان شعراء العودة هو مسألة اللغة، وليست هناك حاجة إلى القول بأن الشعر فن مرتبط باللغة؛ إذ تظهر جميع جوانبه الخلاقة في مجال اللغة. وكما ذكرنا سابقا فإن شعر الأسلوب الهندي يحافظ على القواعد اللغوية بصعوبة وإكراه، وحينما تُذكَر التراكيب فإن بعضها يكون على خلاف القياس أيضا، وكأن تأثير تجديدات الشعراء وإبداعاتهم (الفردية أو الأسلوبية) المكونَ الأصلي للصور الأدبية والمضامين الشعرية، وهذا الذي عقّد فهم ذلك الشعر.

إن الدعوة إلى «العودة» عملت على إنقاذ الشعر في إيران من خطر الغموض والإبهام الناشئ عن الإغراق والمبالغة، كما عمل الشعراء الذين قبلوا بيان «العودة» (كل شعراء إيران تقريبا) على العودة بأشعارهم إلى لغة الشعراء التقليديين إلى ذلك الحد الذي له علاقة باللغة.

على أي حال فإن الشعر والفكر ليسا منفصلين أحدهما عن الآخر؛ فاللغة التقليدية جلبت معها مضامين الشعراء الكلاسيكيين وصورهم الشعرية، وهذا يعني أن الشعر الفارسي تراجع إلى عدة قرون من وجهة نظر تاريخية بدلا من أن يتحرك إلى الأمام، ولعله لو ذُكِر في بيان هذه الجماعة أن أصول اللغة الكلاسيكية يجب أن تكون في خدمة المضامين الجديدة واليومية، لعمل الشعر الفارسي على الإصلاح

الحقيقي في وقت مبكر جدا أكثر مما رأينا؛ بيد أن أولئك الشعراء لم يهتموا إلا بالمسألة اللغوية، ولم يكونوا مطلعين على المضامين والصور الشعرية، والسبب الدقيق - وفق قول أحد النقاد المعاصرين - هو أن السعديين والحافظيين والفرخيين والمنوجهريين [1] في هذا العصر، غير الحقيقيين والمزورين، قد عملوا على إظهار أنفسهم وتفاخروا بذلك مرارا؛ غير أنه لم يُعثَر على أي مضمون جديد في أشعارهم، وهذا شبيه بالكائن الحي الذي نبعده عن بيئته الطبيعية ونضعه في بيئة غريبة، والنتيجة هي أن الحياة في بيئة غريبة عن ذلك الكائن سوف تكون غير طبيعية.

كان المجتمع الإيراني في هذا العصر جاهلا بما يجري حوله في العالم، وهذا هو السبب الدقيق لعدم انقطاع ارتباطه مع فكر القرون الوسطى؛ فقد كان لدى الناس تصور عن الحياة - وعن الشعر كذلك - مثل تصور أناس القرون الوسطى؛ ومع ذلك فقد استطاعوا العثور على حل لاحتياجاتهم من فن القرون الوسطى، وعلى الرغم من هذا فقد بدت مساعدة العوامل السياسية في هذا المجال غير طبيعية ومصطنعة.

اتخذ القاجاريون سياسة مختلفة كليا عن سياسة الصفويين فيما يتعلق بالشعر؛ فالجميع يعلم أن الحكومة الصفوية كانت مطلعة على شعر الدعايات (المدح) ودوره في المجتمع، وتعرف الدور الذي أدته قصائد أبي القاسم العنصري (التملق والنفاق حول أعمال محمود الغزنوي الريائية)، وقصائد الأمير معزي (إظهار سنجر في هالة من العظمة)، وكذلك يعرف كل شخص مُطَّلع على الأدب الفارسي أن تلك الحكومة كان في إمكانها الاستفادة من هذا البوق الواسع التأثير الذي إن لم يكن الوسيلة الوحيدة فإنه واحد - على الأقل - من أهم وسائل التبليغات العقائدية، وإقامة العلاقات مع الناس التي كانت قد ظهرت من بين وسائل الدعايات. بيد أن الدولة الصفوية التي قامت على أساس

عميق جدا، ألا وهو اعتمادها على نسبها إلى النبي (صلى الله عليه وسلم)، طلبت من الشعراء أن يمدحوا أئمة الشيعة، بدلا من الملوك الصفويين. ووافق بعض الشعراء على هذا المطلب؛ في حين ذهب بعضهم إلى الهند، وبناء على هذا فإن الشعر في العهد الصفوي كان وسيلة دعاية للدولة الصفوية. وإذا كان المدح قد اختص بالأئمة فإن فائدة ذلك كانت تعود على الدولة بشكل غير مباشر، وبالتالي يكون تأثيره مضاعفا، إذ إن المصادر التاريخية تفيد بأن الصفويين كانوا يؤيدون الشعر في بداية حكمهم، غير أن دافعهم إلى هذا العمل ليس معروفا. فهذا مؤلف كتاب «بدائع الوقائع» يقول: إن الملك إسماعيل الصفوي أمر الشعراء بأن ينظموا قصائد ردا على قصائد كمال الدين إسماعيل وسلمان الساوجي، فلماذا يعمل الملك إسماعيل الذي كان ينظم الشعر باللغة التركية، وديوانه بين أيدينا، على دعم الشعر الفارسي وحمايته؟ من المحتمل أن عمله هذا كان ردا قاسيا على منافسيه في ما وراء النهر الذين كانوا يدعمون الشعر الفارسي، على الرغم من كونهم من الناطقين بالتركية (كان بعضهم لا يعرف الفارسية مطلقا). أما القاجاريون الذين لم يرغبوا في تقليد الصفويين، فقد كانوا في الحقيقة يقلدون حكام القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين.

عمل هؤلاء بكل جهودهم على أن يكون المدح في خدمة أجهزتهم الدعائية، ومن أجل هذا فإن اللغة المجربة والخالصة للشعراء التقليديين في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين كانت وسيلة محببة. وبناء على هذا فإن الشعراء الذين كانوا يجدون أنفسهم في مدح هذا الجهاز الدعائي، وجدوا أن أفضل أسلوب للاستفادة من التجارب المكتسبة في القرون الماضية كان في مجال قصيدة المدح. ولأنهم حصلوا على ذلك فجأة ومجانا فقد أصروا على الإمساك بإحكام بهذا الكنز الذي جاءت به الريح. واستأنف شعر

المدح حياته (إذا كانت كلمة حياة صحيحة) في العصر القاجاري، كما كانت هناك الأنواع الشعرية الأخرى مثل: المثنوي والغزل إلى جانب تلك الحياة الخيالية.

وعلى الرغم من عدم وجود بيان مشروح وخاص في عصر «العودة» من ذلك النوع الذي دوّن في الكتب؛ فإن الشعراء بينوا رأيهم عمليا في رفض أسلوب شعراء الأسلوب الهندي، ونقد الصور الشعرية المعقدة، ولغة هؤلاء الشعراء الركيكة التي عدوها منحرفة عن الأسلوب الكلاسيكي. ومن هذا القبيل يكتب مؤلف «حدائق الجنان» (الميرزا عبدالرزاق الدنبلي) - كما يذكر ملك الشعراء بهار في سبك شناسى أي الأسلوبية (ج٣، ص٣١٨) - عن مشتاق الأصفهاني (أحد أوائل شعراء عهد «العودة» الذي كان رائدا للابتعاد عن الأسلوب الهندي) فيقول: «إن بساط روضة الشعر حدث تطاول عليه بالأخيلة الساذجة لشوكت البخاري وصائب التبريزي ووحيد القزويني وأمثالهم، وباستعاراتهم وتمثيلاتهم التي لا روح فيها؛ ما أدى إلى ابتعاده فجأة عن الازدهار والنظارة، وعندما انضم مشتاق الأصفهاني إلى بستان الشعر عمل - على تفريق شمل شعراء ذلك المحفل».

حقيقة لو حُذِف الشعر الفارسي في العهد القاجاري والزندي أيضا من تاريخ الأدب الفارسي لما كان خسر شيئا؛ والسبب في ذلك أن نسخته الأصلية تبقى موجودة في ديوان سعدي الشيرازي ومنوجهري الدامغاني وأبي القاسم العنصري والأمير معزّي، في حين اعتمد الإبداع الفني في شعر الأسلوب الهندي على أساس إثارة الحيرة لدى القارئ، وهذة الحيرة كانت تُثار عن طريق الوسائل التي أشرنا إليها (تنوع التصاوير والمضامين وغيرهما). بيد أن أساس التلذذ بالشعر وضع بناء على نوع آخر من الحيرة في شعر العهد القاجاري، وهذا الحيرة ناشئة عن التقليد. وأنا شخصيا استمتعت مرارا بشعر سروش الأصفهاني وصبا الكاشاني (شاعران مشهوران من أسلوب العودة) إلى درجة جعلتني أفكر في أسباب ذلك، ففهمت

أن تلك الأشعار حملتني على الحيرة، وهذه الحيرة تكمن في ذلك الحد الذي وفق فيه أولئك الشعراء في تقليد لغة الشعراء الكلاسيكيين وموسيقى الشعر التقليدي.

لدينا في إيران اليوم أدباء من بين الجيل الأكثر قدما يستمتعون بشعر العهد القاجاري، وسبب استمتاعهم - كما يظهر في التحليل النهائي - هو العودة إلى هذه الملاحظة الأصلية، وهي أن هؤلاء يتعجبون من القدرة التي أظهرها أولئك الشعراء في تقليد الشعراء الكلاسيكيين ويستمتعون بها أيضا.

كانت اللغة الشعرية الكلاسيكية المستعملة في خدمة قصيدة المدح في العهد القاجاري أساس الفن الشعري في شعر صبا الكاشاني وسروش الأصفهاني وقاآني الشيرازي (مع بعض التغييرات في شعر قاآني): حتى نهاية سلطنة ناصر الدين شاه، وعندما كان هؤلاء الشعراء يعودون إلى الشعر باستثناء المدح (شعر الغزل كان أكثر) كانوا يستفيدون من أسلوب سعدي الشيرازي، وأحيانا من أسلوب حافظ الشيرازي.

ومن هذا الجانب فإن غزل هذا العصر - في الحقيقة - هو غزل سعدي وحافظ اللذين ينشد على منوالهما كل من فروغي البسطامي ونشاط الأصفهاني ويغما الجندقي، غير أنهم يفتقدون جمال شعر سعدي وحافظ ونظارتهما، والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها هي أن الشعر الفارسي يسعى في هذا العصر إلى ما يلي:

١- في مجال المضمون ونوع الإحساس والعواطف يتحدث غزل هذا العصر عن العشق الذي كان يتناوله شعر كل من سعدي وحافظ الذي يعكس حياة أناس ذلك العصر، وفي الوقت نفسه يسعى إلى الحديث عن الأخلاق والافتخارات والتهكم والزهد والفلسفة والتصوف (دون أدنى تغيير)، كما أن وصفهما الطبيعة يتوافق مع ما جاء في شعر منوجهري الدامغاني وفرخي السيستاني.

٢- في مجال التخيل الشعري، فإن التصاوير الشعرية في هذا العهد هي نفسها التي يمكن أن يُعثَر عليها في ديوان فرخي ومنوجهري (في مجال الطبيعة)، أما في مجال التغزل والغزل الإنساني فإن مجموعة الصور الشعرية ليست إلاّ ما جاء في آثار الشعراء الكلاسيكيين (خصوصا سعدي وحافظ) التي كانت تعبيرا صادقا عن ذلك الزمن، ثم نالت شرف التقاعد.

٣- كان شعر العهد القاجاري في مجال الكلمات والنحو تكرارا نمطيا للغة سعدي (في الغزل). واللغة الشعرية في هذا العصر مثل اللغة الشعرية في العصر التيموري (النصف الأول من القرن الرابع عشر) مختلفة عن اللغة المستعملة والرائجة بين الناس، ولم يظهر في شعر شعراء هذا العهد أي مثل جديد أو رمز حديث.

٤- الوزن والقافية هما وزن وقافية القرنين العاشر والحادي عشر، كما أن فن العروض شبيه بذلك العصر، وفي مجال الرديف الشعري والتركيبات اللغوية لم يستطع شعراء هذا العصر أن يحققوا أي تقدم، حتى مثل ذلك التقدم الذي شاهدناه عند شعراء الأسلوب الهندي.

٥- أضحت القصيدة وقفا على المدح والرثاء (الإنتاج الشائع لهذا القالب)، واختص الغزل بالموضوعات العشقية، ولا يرى في العشق الذي يتضمنه الغزل أدنى تجلٍّ لشخصية الشاعر. والبحث عن التجربة الشخصية للشاعر في شعر هذا العهد يبقى دون نتيجة، حتى في حده الأدنى في الأسلوب الواقعي في النصف الأول من القرن السادس عشر للميلاد أيضا؛ والشعر الفارسي في مرحلة انفصاله عن الأسلوب الهندي وانضمامه إلى شعر البلاط الرسمي - سوف نرى أنموذج ذلك في شعر صبا الكاشاني وقاآني الشيرازي وسروش الأصفهاني - يدور حول نفسه على قدم واحدة من دون أن يغادر مكانه. وكان زعماء شبه النهضة هذه بضعة شعراء يعيشون في أصفهان، أي مركز الحكم؛ في حين وُجد فرق قليل بين هؤلاء الشعراء ومن حلّوا مكانهم (الذين كانوا يسارعون عادة إلى نسخ شعر البلاط الممتاز الرائج في البلاط الغزنوي

وتكراره) وميّز هؤلاء الشعراء أنفسهم عن طريق الغزل والقصيدة أكثر؛ لأن هذا العصر كان عصر غزل؛ بيد أننا سوف نرى أن غزل هؤلاء الشعراء لا يحتوي على أي نوع من الإبداع والتجديد، وأكثر هؤلاء الشعراء شهرة هم: هاتف الأصفهاني الذي كان له ترجيع بند [٢] عرفاني يحتوي على حديث بينه الصوفيون وكرروه بأشكال مختلفة عبر الزمن. ومازال «ترجيع بند» يعد من أفضل آثار هذا العصر، كما نرى عند آذر بيكدلى (مؤلف تذكره آتشكده) أي معبد النار وعاشق الأصفهاني وسحاب الأصفهاني.

كما أشرنا في بداية هذا الفصل فإن الشاعر الوحيد في العصر القاجاري الذي كانت له شخصيته المتميزة عن الآخرين بشكل عام والذي يمكن تمييزه عند مقارنته مع أقرانه هو قاآني الشيرازي، الذي يعده معاصروه من ضمن الشعراء الكبار في تاريخ الأدب الفارسي، وكان له تأثير كبير في معاصريه؛ لذا وقع بعض الشعراء تحت تأثيره فعدوا مقلدين وتابعين له.

وقبل أن نذكر شيئا عن قاآني الشيرازي (المتوفى سنة ١٨٤٩م) تجدر الإشارة إلى شاعر مشهور نسبيا، غير أنه أقل أهمية وهو «فتح علي خان صبا الكاشاني» (١٨١٧م)؛ إذ إنه يعد جد شعراء المديح في هذا العصر، وقد ارتبط تاريخ تجديد حياة القصيدة وشعر المدح (إن جاز تسميته تجديد حياة) باسمه، كان هذا الرجل مداحا لـ «فتح علي» شاه القاجاري، وترك قصائد كثيرة في مدح ذلك الملك، كانت جميعها باللغة الشعرية الكلاسيكية، وفيها إعادة لمكررات الشعراء السابقين، كما أنشد منظومة في شرح حروب فتح علي شاه تقليدا لـ «شاهنامة» الفردوسي وسماها «شاهنشاه نامه»، غير أنه من الصعوبة بمكان العثور فيها على أبيات تتوافر فيها الرصانة وجمال الكلام، مقارنة مع أضعف أبيات مقلدي الشاهنامة التي أنشدت في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين.

أوجد قاآني الشيرازي في مجال قالب الشعر الفارسي (الذي كان متخصصا في الاستعمالات المتداولة والمعاني التي استعملت قبل ألف سنة مضت) تغييرا محدودا (إذا أمكن تسميته كذلك). وفي الحقيقة كان هذا التغيير مرتبطا بنوع من البلاغة واللباقة النسبية في اختيار الأسلوب الخاص بالتقليد، وبعبارة أخرى فقد سعى إلى إيجاد مزيج من تجارب الشعراء الكلاسيكيين في مجال الشكل الخارجي للشعر، إلى ذلك الحد الذي تبدو فيه كأنها من تلقاء نفسها، حتى أصبح هذا الأمر سببا لاعتباره مؤسسا لمدرسة خاصة من قبل البعض. غير أنه لا يمكن اعتبار أسلوبه أسلوبا مستقلا بأي معيار من المعايير، ولا نقصد هنا تقديم تعريف جديد للأسلوب (بالمعنى الذي قدمه علم اللغة وعلم المعنى الجديد) بل إن قصدنا هو أسلوب استعمال الوزن والقافية والكلمات الشعرية.

على عكس معاصريه الذين كانوا يعتمدون في أغلب الأوقات على أوزان القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين؛ (اهتم بها سروش الأصفهاني، وصبا الكاشاني، وفرخي السيستاني، ومنوجهري الدامغاني)، فإننا نجد أن قاآني كان يسعى إلى استعمال أوزان أكثر إيقاعا وحيوية وحركة مثل أوزان خاقاني الشرواني، أو الأوزان التي يمكن أن تستعمل فيها قافية مزدوجة. والحقيقة أنه ترك أشعارا كثيرة في قوالب معاصريه وأوزانهم (أو بتعبير آخر مجموعة انتحالات معاصريه وسرقاتهم)، لكن أسلوب بيانه الخاص الذي سماه معاصروه «أسلوب قاآني» يتضمن ذلك النوع من الشعر الذي ذكرنا خصائصه.

إن الأوزان البعيدة وذات القافية الداخلية، والاستفادة من التوازن الصوتي، واستعمال تشبيه الشعراء الكلاسيكيين واستعاراتهم إلى حد الإشباع والولع بوصف الطبيعة، والجرأة على استعمال الكلمات خلافا لقواعد اللغة الأدبية من حين إلى آخر ساعدت على إيجاد التصور القائل بأن قاآني مبتكر لأسلوب

جديد. ويبدو أن قاآني كان يعرف اللغة الفرنسية أيضا، وقد ألَّف كتابا سماه «پريشان»، أي «الحائر»، تقليدا لكتاب «گلستان»، أي روضة الورود لسعدي الشيرازي.

إن يغما الجندقي (المتوفى سنة ١٨٥٥م) هو الشاعر الآخر الجدير بالذكر إلى جانب قاآني؛ إذ إن الميرزا أبا الحسن يغما مشهور في الأصل بسبب أشعاره الفكاهية. ولعله يمكن اعتبار يغما آخر شاعر فكاهي في تاريخ الشعر الفارسي التقليدي، فسخريته مبنية في الأصل على أساس الكلمات والاصطلاحات الركيكة والماجنة، وتتضمن إشارات إلى الانحراف الجنسي. ومن هنا فإن أشعاره كانت استمرارا لشعر سوزني السمرقندي وأمثاله الذين تحتوي أشعارهم على نواح اجتماعية محببة؛ ففي العصر الذي يستعمل فيه جميع الشعراء فنهم في وصف المعشوق الخيالي، أو الممدوح الهرم الذي لا اعتبار له والذي يبدو فيه هذا الشعر متعلقا بالعهد الغزنوي أو السلجوقي، فإن مثل هذه الانحرافات عن المعايير السائدة تستحق الثناء. ومن الجدير بالذكر أن يغما ترك مجموعة من أشعار الرثاء، وإذا أردنا أن ندرس هذا النوع من الآثار المتعلقة بالأدب الفارسي، فإن يغما يعد من الشعراء الأكثر شهرة في هذا النوع من الشعر أيضا.

إن هناك اثنين من شعراء الغزل الجيدين نسبيا في هذا العهد اشتهرت بعض أشعارهما، وكانا موفقين إلى حد معين، مقارنة بمعاصريهما، وهما: نشاط الأصفهاني (١٨٢٣م) والميرزا عباس فروغي البسطامي (١٨٥٣م). والملاحظ أن غزليات فروغي أكثر شهرة من غزليات نشاط، وشعره ذو صبغة صوفية، أما الشعراء الآخرون في هذا العهد فهم عبارة عن: مجمر الأصفهاني (١٨١٤م)، ووصال الشيرازي (١٨٤١)، وهدايت الجارستاني (١٨٦٧)، ومحمود خان صبا (١٨٩٠) وغيرهم كثيرون.

من بين المداحين الكثر هناك شاعران يجب الحديث عنهما بدقة، وعلى الرغم من أن آثارهما جديرة بأن تكون في صدر هذا الفصل فإننا سوف نذكرهما في نهايته، وهذان الشاعران هما: قائم مقام

الفراهاني وفتح الله خان الشيباني. فالأول من الأدباء الأكثر قدما في هذا العهد (١٨٣٠م) أما الآخر فهو من أكثرهم تأخرا (١٨٨٧). غير أن هذين الشاعرين يعدان من رواد الحركة الدستورية بسبب الاهتمام بالمسائل الاجتماعية في آثارهما. وفي نهاية هذا الفصل نتناول هذين الشاعرين بالدراسة؛ ففي نهاية الشتاء تتفتح أول زهرة مبشرة بقدوم فصل الربيع.

كان قائم مقام الفراهاني الذي اعتاد على أن يتخلص في شعره بـ «الثنائي» والذي عاش بين العامين ١٧٧٢ و١٨٣٠م رجل سياسة وثقافة، وقد حظي بمكانة مرموقة في كلا المجالين؛ ففي مجال السياسة كان من الوزراء ذوي الهمم العالية والمخلصين لإيران في العصور الأخيرة، غير أنه لقي نهاية مأساوية مثل جميع سياسيي إيران البارزين، فعلى أثر دسيسة من منافسيه السياسيين الذين كانوا يحترفون الخيانة خُنِق في حديقة «نكارستان»، أي المرسم، بأمر من محمد شاه سنة ١٨٣٠م.

وينبغي أن يعدّ قائم مقام الفراهاني رائد كل نوع من التجديد ظهر في النثر الفارسي الحديث؛ فمنذ زمن «كَلستان» سعدي الشيرازي لم يكن في الأدب الفارسي نثر بجمال نثره، ومع أن كتابات قائم مقام تقع ضمن النثر الفني والمتكلف، فإن لها جاذبية واضحة. كما يجب اعتبار قائم مقام أول بارقة إصلاح في عالم الشعر أيضا، والسبب في ذلك أن أول إشارة إلى التطور في الشعر الفارسي بدأت في عالم المعنى والمضمون وهدف الشعر كانت على يديه، وقائم مقام هو الشخص الذي وظف الشعر في القضايا الاجتماعية بكل صراحة.

كان قائم مقام ينظر في قصائده إلى الأوضاع نظرة نقدية، ولذلك تمكن مشاهدة نظرته الإجمالية إلى القضايا الاجتماعية التي كانت سائدة في إيران في عصره؛ إذ إن له شعرا بعنوان «جلايرنامه» أنشده على شكل فكاهي سعى فيه إلى تقريب الشعر من اللهجة المحلية. ومن

هذا المنطلق فقد تأثر به واحد من أعظم شعراء العصر الأخير، أي الميرزا إيرج الذي أنشد أشهر آثاره «عارف نامه» تقليدا لأسلوب قائم مقام الفراهاني.

بعد قائم مقام يأتي فتح الله الشيباني الذي يتمتع بمكانة مهمة في الشعر؛ فإذا كان قائم مقام سعى إلى الابتعاد عن تقليد الشعراء السابقين إلى حد معين، فإن الشيباني سعى إلى تقليد لغتهم إلى حد ما، وعلى الرغم من هذا فإنه استعمل هذه اللغة أحيانا - خلافا لمعاصريه - على أنها وسيلة للنقد الاجتماعي اللاذع؛ فبعض أشعاره التي تعد شرحا للأوضاع السياسية والاجتماعية المضطربة تنبض بالثورة، وبمظاهر الحياة الواقعية، والشعر الحي الممتلئ بالحركة والنشاط الذي يذكّر برصانة الشعر الكلاسيكي؛ فقد ارتبط تاريخ انبعاث الأدب الفارسي في العصر الحديث باسم قائم مقام الفراهاني وفتح الله الشيباني.

النثر الفارسي في هذا العهد

(منذ نهاية العصر الصفوي وحتى بداية الحركة الدستورية)

اتخذ الأدب الفارسي في إيران منذ أواخر العصر الصفوي - أو بعد سقوط تلك الأسرة بقليل - طريقا مختلفا عما كان سائدا في الهند وما وراء النهر وكل المناطق التي كانت تتحدث بالفارسية؛ فقد وجد الشعر وجها جديدا. وكذلك شرع النثر في الحركة نحو الوصف المقرون بالرصانة والفصاحة أيضا، وفي الحقيقة يمكن القول إنه على الرغم من أن النثر الفارسي أصبح أكثر نضجا وجذبا في العصر القاجاري، وحتى بداية الحركة الدستورية - مقارنة مع العصر القاجاري - فإنه استمر في الأسلوب القديم. كما أن كُتّاب العصر القاجاري كانوا يعرفون الفارسية أفضل من أسلافهم في العصر الصفوي. ومن بين كُتّاب ذلك العصر شخصيات مثل: الميرزا عبدالوهاب نشاط، وفاضل خان الكروسي، وقائم مقام الفراهاني

(الذي يجب أن يعد المؤسس الحقيقي للنثر الفارسي الحديث)، ومؤرخون مثل: رضا قلي خان هدايت، ومحمد تقي سبهر، وقد أوجد هؤلاء نماذج عالية نسبيا.

كانت ولادة النثر الفارسي البسيط في العهد الدستوري نتيجة لتجارب هؤلاء، وفي الحقيقة فإن قائم مقام الفراهاني كان مبدع البساطة والتمسك بقواعد اللغة والوصف أحيانا؛ إذ إن نثره يمتاز بأنه بسيط جدا وطبيعي وجذاب، على الرغم من استعماله تقاليد من مثل النثر المسجع، والعبارات العربية ونقل الأقوال والاقتباسات من الشعر القديم أحيانا. ولعلنا لا نمتلك أي نثر (في هذا الأسلوب) بعد «گلستان» سعدي بروعة نثر قائم مقام الفراهاني وجاذبيته.

إن كُتَّاب العهد القاجاري الذين لهم كتابات أدبية قيمة هم: مجد الدين السينكي (١٨٠٣-١٨٧٧م) مؤلف كتاب «رسالة مجدّية»، وفرهاد ميرزا معتمد الدولة الأمير القاجاري (١٨١٢-١٨٨٤م) مؤلف «منشآت» وكتب أخرى، و«حسن علي» خان أمير نظام الكروسي (١٨١٥-١٨٩٦م)، ونادر ميرزا (١٨٢١-١٨٨١م) مؤلف كتاب «تاريخ تبريز»، والميرزا عبداللطيف الطسوجي (المتوفى في حدود ١٨٨٥م) المترجم القدير للكتاب ذائع الصيت «ألف ليلة وليلة»، الذي ترجم من اللغة العربية إلى الفارسية بلغة ممتعة جدا (كان أصل كتاب ألف ليلة وليلة بالفارسية (٣)، وتُرجِم إلى العربية، ثم أُعيدت ترجمته مرة أخرى عن طريق هذا المترجم إلى الفارسية؛ إذ إن الأصل الفارسي القديم كان قد فقد)، والمؤلف الآخر هو قائم مقام الفراهاني الذي تحدثنا عنه.



4

عصر الحركة الدستورية:
أدب الحياة والناس

يشتمل أدب العصر الدستوري على ذلك القسم من الأدب الفارسي الذي امتدت جذوره في العقود الثلاثة الأخيرة من سلطنة ناصر الدين شاه، الذي ظهرت خصائصه العامة في السنوات التي أدت إلى انقلاب العام ١٩٢٠م والسنوات التي أعقبتها أيضا (لا يمكن تحديد المدة الزمانية لهذا الأدب بشكل دقيق وبسنة معينة وشهر معين)، وبعبارة أخرى فإن هذه الآداب (سواء كانت نثرا أو شعرا) عكست جميع جهود الشعب الإيراني من أجل الوصول إلى حكومة دستورية والخلاص من النظام الاستبدادي. ويمكن القول إن ظهور مثل هذه الآداب كان مقترنا بإدراك فكرة «الحرية» بالمفهوم الأوروبي؛ فقد استعملت كلمة «الحرية» كثيرا في الشعر الفارسي

«لم يكن للحرية والقانون حد واضح ومتفق عليه، كما لم تكن هنالك أي مدينة فاضلة يمكن إقرار الحرية والقانون في المجتمع على أساسها، وعلى الرغم من هذا فإنه يمكن العثور على تمجيد كبير للمفهوم العام للحرية والقانون في شعر هذا العصر»

المؤلف

التقليدي، ويمكن العثور على أشعار كثيرة حول ذلك، بيد أن المعنى الغربي لـ «الحرية» الذي يعني دولة القانون والنظم الاجتماعية المبنية على المساواة، هو الذي انعكس في فكر شعراء ومثقفي إيران وإحساساتهم نتيجة للاطلاع على الغرب.

كانت معرفة الإيرانيين المحبين للتقدم منذ عهد الصفويين بأشكال الفكر الأوروبي والنظم الاجتماعية وعادات حياة الغربيين متواضعة، ولكن بعض الأفراد اطلعوا على هذا النوع من الحياة عن طريق الهند. ولعل حزين اللاهيجي (١٦٨٢-١٧٦٠م)، الذي كان من الشعراء البارزين في أواخر العصر الصفوي، من أوائل الذين اهتموا بهذا الموضوع؛ فهو يشير في أحد آثاره إلى تنظيم الدولة وتقاليد حياة الأوروبيين وخصوصياتهم فيقول: «لعل الطريقة الوحيدة لإصلاح أوضاع إيران هي تنظيم الدولة على طريقة الغربيين». ويكتب عبداللطيف الشوشتري، الذي كان معاصرا للاهيجي أو بعده بقليل، شرحا مفصلا عن حياة الناس في بريطانيا في كتابه «تحفة العالم»، وهذا يشير إلى اطلاعه على الحكومة القانونية في بريطانيا، وقد كتب كتابه قبيل سيطرة الأسرة القاجارية على الحكم ونشره في الهند. ودراسته عن الماسونية ومساواة جميع البريطانيين أمام القانون جديرة بالقراءة. وكذلك يشرح صديقه ومعاصره الميرزا أبو طالب (١٧٤٥-١٨٠٠م) في كتابه «مسير طالبي»، أي: «الرحلة الطالبية»، عادات الناس وتقاليدهم في بريطانيا بشكل مفصل، وقد خبرها عن قرب. ويمكن اعتبار الميرزا أبو طالب أول إيراني تعرف بشكل مباشر على الديموقراطية البريطانية، وقد دوّن مشاهداته حول هذا ووضعها في متناول الآخرين.

راجت فكرة الحرية شيئا فشيئا في إيران عن طريق الهند وروسيا والإمبراطورية العثمانية؛ أي عن طريق اللغة التركية (الحديثة) [1]. وسعى عدد من رواد ذلك العصر إلى نشر فكرة الحرية خارج الدولة. ومن هؤلاء: «فتح علي» آخوندزادة (المتوفى ١٧٧٤م) والميرزا ملكم خان (١٨٢٨-١٩٠٥م)

وجمال الدين الأفغاني (نحو ١٨٣٣-١٨٩٤م). لكن ملكم خان كان سياسيا ومصلحا، والميرزا «فتح علي» كاتبا وناقدا ثوريا، وجمال الدين مفكرا سياسيا واجتماعيا يعتمد على الدين. وكان كل من هؤلاء يمهد الطريق لترويج الفكر الجديد وأصول الحرية بأسلوبه الخاص، ولذلك كان من الطبيعي أن تنعكس هذه الأفكار في الشعر والأدب الفارسي بعد مدة وجيزة (أي الآداب بمفهومها الخلاق وليس كل ما يكتب بالفارسية).

شعر الحياة

نشرت بيانات أدبية متعددة في إيران في العهد الدستوري والسنوات المقارنة للأفكار الدستورية. وكان أول بيان بعيدا عن الأسلوب الحاد واللاذع، ويتمتع بأهمية وأسبقية تاريخية، من الميرزا «فتح علي» آخوند زادة، الذي كان يعيش في أواسط سلطنة ناصرالدين شاه، والذي انتقد آداب إيران القديمة وأسلوب المدح والثناء انتقادا لاذعا؛ فقد جسّم نظرياته النقدية عن طريق كتابة مسرحيات متعددة كانت أول أنموذج لكتابة المسرحيات في الأدب الإيراني المكتوب. ثم جاء بعده الميرزا آقاخان الكرماني (١٨٤٩-١٨٩٣م) الذي بسط المبادئ الغامضة في حديث آخوند زادة، والذي تناول الأدب الكلاسيكي بالنقد والتقييم في بيان جديد فقال: «يجب النظر إلى الغصن الذي زرعه شعراؤنا في حديقة الفصاحة: ماذا أثمر وأي نتيجة أعطى؟ إذ إن مبالغتهم وإغراقهم أديا إلى ترسيخ الكذب في الأذواق الساذجة للناس، كما أدى مديحهم ومداهنتهم إلى حث الوزراء والملوك على أنواع الرذائل والسفاهات. أما أشعارهم الصوفية فلم تثمر شيئا سوى الخمول والكسل الحيواني، وزيادة أعداد المتسولين والدراويش والصفقاء، كما أن تغزلهم بالورد والبلبل لم تكن نتيجته إلا إفساد أخلاق الشباب» [٢].

هذا أنموذج من نقد الشعر في مجال الفكر والموضوع والمحتوى في العصر الدستوري، ويمكن مشاهدة هذه الفكرة في كتابات ملكم خان أيضا، كما انتقدت التصاوير النمطية بهذه الطريقة في الأشعار المتداولة في شعر العصر الدستوري مثل أشعار أديب الممالك الفراهاني الذي يقول:

اى شـــعـــرا چند هشـــتـــه درطبق فكر
ليـــمـــوى پســـتـــان ياروســـيب ذقن را

الترجمة: أيها الشعراء كم تغزلتم بليمون نهد المعشوق وتفاح حنكه في أشعاركم.

لكن أديب الممالك نفسه كان من ضمن الأشخاص الذين كانوا يقصرون الشعر على (ليمون ثدي المعشوق وتفاح حنكه) من حيث المسائل الفنية؛ على الرغم من أن شعره يزخر بالمضامين الاجتماعية اللاذعة، ويتمتع برصانة الشكل والمضمون في مجال البيان.

كان شعراء هذا العصر يعلنون أغلب آرائهم في منشورات، فهذا عشقي الذي يعد واحدا من أكثر الشعراء حدة (والذي كان يعيش في نهاية هذا العصر) لديه نظرة إصلاحية فيما يتعلق بالقافية، كما كان سائر الشعراء يتحدثون حول الإصلاح الأدبي أيضا، لكن هذا الإصلاح لم يتجاوز حد الموضوع والمحتوى.

إن أولى التجارب التي عكست مثل هذه المواضيع في الأدب الفارسي كانت من قبل شعراء مثل قائم مقام الفراهاني والشيباني، اللذين تحدثنا عنهما على أنهما رائدان لفكرة الحرية في الأدب الفارسي. وعلى الرغم من هذا فقد انعكست ومضات الشعر الوطني وهيجان النزاعات «الدستورية» بشكل أساسي في كلام شعراء مثل: أديب الممالك الفراهاني، والسيد أشرف الدين الحسيني المعروف بـ «نسيم الشمال» (*)، وعلي أكبر دهخدا، وملك الشعراء بهار. وكانت أشعار هؤلاء الرجال التي راجت ولاقت الإقبال والمصداقية مصادفة للجهود السياسية والاجتماعية التي بذلت في سبيل الوصول إلى الديموقراطية.

(*) في الحقيقة هو كان مديرا - أو رئيس تحرير - لجريدة باسم: نسيم الشمال، وكان له كتاب واسع الانتشار بين قراء الفارسية - خصوصا في الخليج - يسمى باغ بهشت أي «حدائق الجنة»، ويقول صديقه الأديب المعروف الأستاذ سعيد نفيسي في تقديمه لطبعة حديثة من ديوان نسيم الشمال (طهران ١٩٩٩)، وهي في جزأين في نحو ٥٢٠ صفحة، إنه اتهم بالجنون في أواخر عمره وأدخل دار المجانين (ثيمارستان)، ولا يعلم أحد كيف مات بعد ذلك.. لكن الذي كان شائعا عند قرائه في الكويت والخليج أن رضا شاه أمر بقتله بطريقة وحشية (طبخ في قدر كبير)!! [المحرر].

خصائص شعر العصر الدستوري

إن الخصائص العامة لشعر العصر الدستوري مقارنة بالعصور السابقة هي التالية: في مجال المحتوى والأغراض. ترك الشعر البلاط وخرج إلى عامة الناس، وأصبح مملوءا بالثورة ومفعما بالحياة وآمالها؛ ولذلك فإن أي نقد يمكن أن يوجه إلى هذا الشعر إلا كونه بعيدا عن تحسس مشكلات الحياة. فقد كان الشعر الفارسي بعيدا عن الحياة قرونا كثيرة، ولم تثمر جميع جهود شعراء العصر الصفوي من أجل التوصل إلى التطور والإصلاح وإيجاد أسلوب جديد (بلغتهم أنفسهم) عن شيء سوى التغيير في مستوى البيان الشعري وماهية التصاوير الشاعرية؛ بيد أن شعر العصر الدستوري غيّر المحتوى، كما تأثر الجانب العاطفي في الشعر الفارسي إلى درجة يبدو فيها أنه قطع جميع روابطه مع الماضي.

إن مما يلفت النظر في شعر العصر الدستوري (الذي يشمل سلطنة مظفر الدين شاه وبضع سنين بعد انقلاب العام ١٩٢٠م) هو أنه يقع في بضعة «تيارات» عامة من حيث اللغة والشكل والمسائل الفنية الشعرية وهي:

١- تيار جماهير الشعب.

٢- تيار الأدباء التقليديين.

٣- التيار المعتدل

وقبل الشروع في الحديث عن خصائص كل تيار من هذه التيارات الثلاثة لا بد أن نذكّر ببعض الملاحظات عن الخصائص العامة لشعر العصر الدستوري:

أولا- في مجال الفكر والمضمون

كانت الموضوعات الجديدة التي دخلت في الشعر الفارسي لأول مرة من تأثير الغرب والتي استمدت من الاطلاع على الثقافة والفكر الغربي هي:

١- الوطن.

٢- الحرية والقانون (الدستور).

٣- الثقافة الجديدة والتربية والتعليم الجديدان.

٤- تمجيد العلوم الجديدة.

٥- المرأة، قضية المرأة ومساواتها بالرجل.

٦- انتقاد الأخلاق التقليدية (العادات والتقاليد).

٧- محاربة الخرافات الدينية (وأحيانا الدين نفسه).

من الطبيعي أن طريقة الشعراء في مواجهة هذه الموضوعات لم تكن واحدة، فعلى سبيل المثال كان للوطن معان مختلفة من وجهات نظرهم المتعددة، إذ إن الوطن الذي يتحدث عنه السيد أشرف الدين الحسيني (نسيم الشمال) وطن فيه الخصوصيات الإسلامية والشيعية الكاملة، في حين أن عشقي عندما يتحدث عن الوطن، فإنه يبحث عن إيران في أخص معانيها، فهو مثل جميع التقدميين الرومانسيين يبحث عن ذلك في عصر الساسانيين وقبل انتصار العرب، وإذا كان هنالك إحساس معاداة العرب بارزا في شعر عشقي فإن سيد أشرف يمدح العرب فيقول:

مردمان طعنه زنندم كه مده دل به عرب

به عرب چون ندهم دل كه محمد عرب است (*)

الترجمة: يعيب الناس عليّ حب العرب ويقولون لي لا تحبب العرب، فكيف لا أحب العرب ومحمد عربي؟

(*) هذا دمج لأجزاء من بيتين من قصيدة له تحوي نحو ٣٠ بيتا في تمجيد العرب والإسلام والقرآن. ومن بين ما جاء في هذه القصيدة هذه الأبيات التي لا تحتاج إلى ترجمة لكي يفهمها القارئ العربي:

عربم من ز همه خلق سرامد عربست
صاحب علم وقوانين مجدد عربست
أشرف وأفضل هم أعلم وأسعد عربست
عالم از علم عرب راحت وريحان دارد
باني مدرسة ومسجد ومعبد عربست
صاحب منقبت وسيف مهند عربست
فتح شد أندلس ومصر ز تدبير عرب

[المحرر].

(ومن باب المصادفة أن كلا الشاعرين كان من السادة الأشراف ومن ذوي الأصول العربية).

لم يكن للحرية والقانون حد واضح ومتفق عليه، كما لم تكن هنالك أي مدينة فاضلة يمكن إقرار الحرية والقانون في المجتمع على أساسها، وعلى الرغم من هذا فإنه يمكن العثور على تمجيد كبير للمفهوم العام للحرية والقانون في شعر هذا العصر.

كان موضوع محاربة الخرافات الدينية أو الأصول الدينية متعدد الجوانب أيضا، كما كان فهم الشعراء لذلك مختلفا، فقد كان بعض الأشخاص ينتقدون الموضوعات الدينية الفرعية التي تبدو في نظرهم أن لها أساسا خرافيا، فعلى سبيل المثال انتقد ايرج ميرزا مجالس العزاء (الحسينية) ولطم الصدور، في حين أنكر الآخرون القضايا الأصلية، فهذا عشقي يقول بصراحة تامة، وقد كان ميالا إلى النزعة الداروينية:

قصة آدم وحوا همه وهم است ودروغ

نسل ميمونم وافسانه بود ازخاكم

الترجمة: إن قصة آدم وحواء كلها وهم وكذب، فأنا من سلالة القرود وما كوني من التراب إلا أسطورة.

ثانيا - في مجال اللغة الشعرية

واضح أن دخول عواطف وإحساسات من مثل هذا النوع في عالم الشعر الفارسي (الشعر الذي كان يطرح في أوساط علية القوم الذين كانوا عادة من المثقفين والمطلعين على الآداب، والذين يتطلعون الآن إلى إقامة علاقة مع الناس العاديين ومع الجماهير) انتهى إلى البحث عن لغة تليق بمواجهة مثل هذه المفاهيم والأفكار. وبهذه الطريقة فإن الشعر الفارسي اقترب من اللهجة المحلية للوفاء بالحاجات الاجتماعية العميقة (وليس التكلف من أجل التكلف، أو الفن من أجل الفن فقط، كما كان شعر العصر التيموري). وإذا كانت

بعض الكلمات التي أخذت من اللهجة الدارجة راجت في هذا العصر، فإن هنالك كلمات أوروبية دخلت كذلك إلى الشعر الفارسي بمعان جديدة في مجال النظم الاجتماعية والسياسية، وكانت تتمتع بجاذبية ظاهرية عند دخولها (ولا نتكلم هنا عن الكلمات المتعلقة بالصناعة والتقنية).

يمكن العثور على ريادة استعمال الكلمات الأوروبية في الشعر الفارسي (على الرغم من عدم الحاجة الماسة إلى استعمالها) أولا في الآثار الشعرية للميرزا أبو طالب مؤلف كتاب «مسير طالبي» (الرحلة الطالبية) (كتبه تقريبا في العام ١٧٩٨م) الذي كان يصر على استعمال هذه الكلمات أحيانا، وحتى شبه الجمل والعبارات الإنجليزية والفرنسية، ومن الطبيعي أنه لا يمكن اعتباره شاعرا بالمعنى الواقعي. لكن يجب الاعتراف بهذه الخصوصية له من وجهة نظر تاريخية، إذ أقدم على هذه التجربة لأول مرة، ووفق اطلاع كاتب هذه السطور فإنه أول رائد في هذه الطريق. وفي الحقيقة - كما قلنا - فإن بعض شعراء الأسلوب الهندي استعملوا كلمات أجنبية (أوروبية) في أشعارهم بسبب الحياة في بيئة الهند الخاصة، التي كانت هذه الكلمات رائجة فيها. غير أن استعمال مثل هذه الكلمات كان متداولا جدا بين الشعراء المرموقين والرواد في العصر الدستوري؛ فقد كان أديب الممالك الفراهاني من ضمن الأشخاص الذين كانوا يتوسعون في هذه الخصوصية إلى حد ما، كما سعى إيرج ميرزا إلى استعمال الكلمات الفرنسية في شعره أحيانا وفق ذوقه الخاص، وبأسلوب محبب يحول دون نفور القارئ الإيراني فهو يقول:

هى بده كارتن وبستان دوسيه
هى بيار از در دكان نسيه
هى نشستم به مناعت پس ميز
هى تپاندم دوسيه لاى شميز

إن استعمال الكلمات الفرنسية: «كارتن» و«شميز» إلى جانب الكلمات العامية: «هى تپاندم» بمعنى (كم دسست) و«لا» بمعنى (طيّ) دليل على سعي الشاعر إلى إيجاد الإصلاح والتجديد في اللغة الفارسية. كما راجت المصطلحات السياسية التي وضعت مقابل المصطلحات السياسية والاجتماعية الغربية في شعر هذا العصر كثيرا، وإذا كان بعض الشعراء يتمسكون بهذه المصطلحات للحاجة الماسة إليها، فإن بعضهم كان يتصنع في ذلك، إذ إنهم كانوا يتصورون إمكان إصلاح الشعر والأدب الفارسيين من خلال هذه الطريقة.

ثالثا- في مجال الصور الشعرية

إن شعر العصر الدستوري يموج بالحركة والنشاط والحيوية والقوة، حتى أنه لم يترك مكانا للصور الشعرية. وبعبارة أخرى فإن أساس الفن الشعري في هذا العصر لا يعتمد على الإبداع في مجال الصور الشعرية، ولهذا السبب فإن الناقد غير المطلع على التجربة المعاصرة التي اكتملت مع المعايير الجديدة في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، والذي يقيّم شعر العصر الدستوري لا يعد ذلك شعرا بل يعده نظما، والسبب يعود إلى صعوبة العثور على تصوير أو عنصر بياني جديد، حتى أن النقاد التقليديين لا يستحسنون الآثار الأصلية للعصر الدستوري (شعر سيد أشرف وعارف القزويني وعشقي وفرخي اليزدي). وعلى الرغم من هذا فإن هنالك جهودا تشاهد بوضوح في تجارب إيرج ميرزا وعشقي في شعر هذا العصر، وفي بعض أشعار ملك الشعراء بهار في أواخر هذا العصر من أجل الوصول إلى بيان جديد. وإذا عددنا الأفق الجديد والإبداعي لنيما يوشيج وأبوالقاسم اللاهوتي - الذي عاش في نهاية هذا العصر- جزءا من شعر هذا العصر، فإن هذا مؤشر لنا إلى فضاء جديد في البيان الشعري، وسوف نعود إلى هذا الموضوع فيما بعد.

رابعا - في مجال الشكل

اشتمل الشعر الفارسي في هذا العصر على الأنواع الشعرية الكلاسيكية والتقليدية المعروفة مع بعض الاختلاف في استعمال هذه الأنواع التي حددتها السنن التقليدية، فعلى سبيل المثال فإن «المستزاد» [٢] الذي كان يعد تجربة غير عادية ونوعا من التفنن في الشعر الكلاسيكي، والذي وجدت نماذج مبعثرة منه قبل العصر الدستوري (أي من القرن الحادي عشر وحتى التاسع عشر للميلاد) أصبح متداولا في هذا العصر فجأة، حتى وصل إلى مكانة يمكن معها اعتباره الشكل الأصلي والعمومي للشعر في هذا العصر. كما أن القصيدة فقدت المكانة والإقبال اللذين كانت تتمتع بهما لدى الجماهير في العصر القاجاري، وعلى الرغم من هذا فإنها مازالت من الأنواع الشعرية الأصلية، وخصوصا في فرع الشعر الأدبي، أي آثار بهار وأديب الممالك وأديب البيشاوري. بيد أنها لا تعد شكلا مقبولا في فرع «شعر الجماهير»، كما أن الغزل كان ينشد قليلا في العصر الدستوري، وغزليات هذا العصر فيها ملامح سياسية، ولا يمكن العثور على أي غزل جيد أو متوسط من الغزل الإنساني أو الغزل الإلهي يعادل الغزليات الممتازة في العصر القاجاري، إذا تجاوزنا الشعراء الذين كانوا يعيشون خارج دائرة العصر الدستوري مثل صفا الإصفهاني وحبيب الخراساني، ويصدق هذا الكلام على قالب «المثنوي»، خصوصا المثنويات الطويلة التي تشاهد أفضل نماذجها في شعر إيرج.

يمكن الإشارة إلى نوع من الشعر ظهر في أواخر هذا العهد تحت تأثير الآداب الأوروبية، ويمكن توضيحه بالشكل التالي:

$$\begin{bmatrix} A & B \\ A & B \end{bmatrix} \text{ أو } \begin{bmatrix} A & B \\ B & A \end{bmatrix}$$

والذي جُرّب من قبل إيرج وبهار وجعفر خامنئي، كما تظهر هذه الأشكال في آثار نيما يوشيج أيضا.

كان «التصنيف» (٤) أحد أفضل أنواع الشعر التي ازدهرت في أواخر هذا العهد، فقد كان التصنيف الذي تتمتع أشكاله الغزلية والاجتماعية أحيانا بتاريخ طويل في «الحرارات» (٥)، أو الأغاني الشعبية (التي لها جانب عامي ولم تدون في الكتب غالبا) في خدمة شعر الخواص في هذا العصر؛ إذ استخدمه الشعراء لزيادة التأثير الاجتماعي، وكان التصنيف أكثر الأشكال الشعرية تأثيرا وفائدة؛ فقد استطاع جذب شعر العصر الدستوري إلى وسط الجماهير. وأعظم شاعر استطاع تحقيق أكبر نجاح في هذا المجال هو عارف القزويني ومن بعده ملك الشعراء بهار.

إن شعر العصر الدستوري متنوع جدا، ويعود السبب في ذلك إلى التغيرات العميقة التي حدثت في المجتمع، ومن هذا الجانب فقد كان هذا الشعر مرتبطا بجميع طبقات المجتمع المختلفة. وهذه هي المرة الأولى التي يبرز فيها الشعر الفارسي هذا الحجم من الأشكال والأساليب المختلفة التي وجدت إلى جانب بعضها البعض في مدة محدودة، أما التيارات العامة للتذوق الشعري في هذا العصر فهي:

١- الأدباء المحبون للتقليد كأديب الممالك، وأديب البيشاوري، وأديب النيسابوري، ووحيد دستكردي، وكمالي وغيرهم، فعلى الرغم من كل العلاقات التي كانت تشدهم إلى المسائل الاجتماعية، لم يكونوا يتجاوزون القوانين والقواعد التقليدية.

٢- الشعراء الذين كانوا يسعون إلى نيل رضا الطبقة الأوسع من الناس وخصوصا المخاطبين العاديين وغير المثقفين، وهم: عارف القزويني، وعشقي، والسيد أشرف الدين الحسيني (نسيم الشمال)، وفرخي اليزدي، ودهخدا وبهار (شعر الشاعرين الآخرين فيه تنوع أكبر ويندرج في قسمين أو ثلاثة)، ومن الجدير بالذكر أن الخصوصية الرئيسية لشعر هذه الجماعة هي الكفاح في سبيل الثورة الدستورية.

٣- الشعراء المؤيدون للإصلاحات على أن تقوم على التقاليد ورصانة الشكل واللغة الشعرية مثل: إيرج ميرزا، وأبو القاسم اللاهوتي، وعلي أكبر دهخدا (في بعض أشعارهم) وبهار (في بعض أشعاره).

٤- وجد تيار رابع في شعر هذا العصر كان غافلا عما يجري من الحوادث في العالم مثل: حبيب الخراساني، وصفا الأصفهاني، وصفي علي شاه، و يعد شعر هؤلاء الشعراء الصوفيين الثلاثة أنموذجا بارزا للشعر الصوفي في هذا العصر، وذكر جميع شعراء هذا التيار ليس ضروريا.

أما الشخصيات الرئيسية لشعر هذا العصر فهم:

١- ملك الشعراء بهار (١٨٨٣-١٩٥١م): وهو سياسي وصحافي وباحث وأستاذ جامعي، ومن دون شك كان وحيد عصره في طهران، وقد وضع بصماته على تاريخ العصر الدستوري في كل مكان بسبب حجم آثاره الأدبية وتنوعها. وعلى الرغم من كل التنوع الذي يظهر في قوالبه الشعرية، فإنه يجب اعتباره آخر شعراء القصيدة الكبار في الشعر الفارسي، ولا ريب في أنه لم يولد منذ عصر خاقاني الشرواني من شعراء القصيدة من يتمتع بأهميته.

٢- إيرج ميرزا (١٨٧٠-١٩٢٣م): على الرغم من أن هذا الشاعر لا يرقى إلى مكانة ملك الشعراء بهار من حيث تعداد آثاره الشعرية، فإن له تأثيرا عظيما لا مثيل له في عصره والعصر الذي تلاه (وما زال هذا التأثير مستمرا)، ويعود السبب في ذلك إلى اطلاعه على الآداب الأوروبية التي صقلت أشعاره وجعلتها تتمتع بالرصانة والسلاسة؛ ولذلك فقد قدّم أفضل لغة شعرية فصاحة وعذوبة منذ عصر سعدي الشيرازي.

٣- أديب الممالك (١٨٥٦-١٩١٥م): وهو أول شاعر كان أستاذا ماهرا في إنشاد الشعر التقليدي الرصين بلغة كلاسيكية، ومازال شعره، على الرغم من كل الأمور المستغربة فيه من حيث الألفاظ والثقافة العامة للشاعر، يزخر بثورة العصر الدستوري (وقد كان أستاذا كبيرا في الأدب).

٤- عارف القزويني (١٨٧٩- ١٩٣٣م): كان هذا الشاعر أفضل شعراء «التصنيف» في هذا العصر؛ فهو شاعر الجماهير وكانت تصانيفه السياسية التي كان يغنيها بصوته في المحافل السياسية متداولة على الألسنة، أما غزلياته السياسية فكانت ممتعة وجذابة على الرغم من ركاكتها اللغوية.

٥- مير زادة عشقي (١٨٩١-١٩٢٤م): كان صحافيا شابا وثوريا، فعندما عمل الإنجليز على إثارة الاضطرابات العامة بهدف إسقاط الأسرة القاجارية الحاكمة، خاطر بروحه باسم التضحية والوطنية. أما لغته فكانت حميمية ووطنية على الرغم من كونها حادة وبذيئة. كما قام هذا الشاعر بإصلاحات يمكن اعتبار بعضها بداية الإصلاحات الأدبية لهذا العصر. وعلاوة على هذا فقد كتب هذا الشاعر أول مسرحية شعرية باللغة الفارسية.

٦- علي أكبر دهخدا (١٨٧٦-١٩٥٥م): سياسي وأديب وباحث فذ ومؤلف مرموق في عصره، شعره ونثره قليل، غير أن ما نظمه وكتبه جعله جديرا بأن يكون رائدا ومبدعا للغة الكتابة القصصية في الأدب الفارسي. كما أن دهخدا مصلح ورائد في الشعر أيضا، ومكانته في البحث لا مثيل لها، وباشر كتابة أعظم معجم فارسي أي «لغت نامه» الذي تجاوز مائة مجلد [٦].

٧- سيد أشرف (١٨٦٧-١٩٣٣م): كان السيد أشرف الدين الحسيني رئيس تحرير الجريدة الشعبية واسعة الانتشار «نسيم الشمال»، وكان يسمي نفسه باسم صحيفته «نسيم الشمال»، وهو أكثر الشعراء شعبية في العصر الدستوري، وشعره مميز من حيث الشكل الخارجي والمفهوم والمحتوى الداخلي باللهجة الدارجة.

٨- أبو القاسم اللاهوتي (المتوفى ١٩٥٧م): سياسي وشاعر ثوري امتلأت حياته بالمغامرات، فقد اضطر إلى ترك وطنه والهجرة إلى الاتحاد السوفييتي بعد بدء حرب العصابات للثورة الشيوعية في إيران، وأمضى بقية عمره في تلك الدولة إلى أن وافته المنية هناك، وهو من

ضمن الشعراء الأكثر نشاطا وذكاء في هذا العصر، إذ يصعب العثور على قرين له. واللاهوتي مبدع تجارب كثيرة في الشعر الفارسي في مجال المحتوى واللغة والشكل، وقد كانت لهذه العناصر أهمية كبيرة في تطور الشعر الفارسي.

٩- فرخي اليزدي (١٨٨٥-١٩٣٩م): شاعر ثوري شيوعي وصحافي ليبرالي نهض من الطبقة المحرومة والكادحة في المجتمع، وبقي يدافع عن المحرومين بثبات إلى آخر عمره (كانت حياته قصة طويلة من الكفاح والسجن وتحمل التصرفات المهينة)، وهو أكبر شاعر غزل في هذا العصر، وغزلياته السياسية لا مثيل لها في الأدب الفارسي. وعلى الرغم من أن التحصيل العلمي لفرخي لم يكن كافيا، فإن أشعاره أشد قوة وانسجاما من معاصريه. وقد قتل سنة ١٩٣٩م بأمر من رضا شاه في سجن «قصر» عن طريق إعطائه إبرة هواء (كشف فيما بعد أن السجن لم يستطع أن يثنيه عن مبادئه) (٧).

١٠- نيما يوشيج (١٨٩٤-١٩٥٩م): هو تخلص الشاعر علي الإسفندياري الذي يعد أبا للشعر الفارسي الحديث ومؤسس أصوله، بدأ ينظم الشعر في نهاية العصر الدستوري، ولذا يجب اعتباره من شعراء ما بعد العصر الدستوري؛ لأنه اشتهر بالشعر بعد انقلاب العام ١٩٢٠م، وانتشرت آثاره خصوصا المرموق منها، وبدأ تأثيرها الملموس بعد الحرب العالمية الثانية وسقوط حكم رضا شاه. كما كان نيما ناقدا ذكيا، وأوجد تغييرا أصليا في الشعر الفارسي، ومنحه بعدا جديدا تحت تأثير دراسة الآداب الغربية، وسوف نتكلم عنه بشكل مفصل فيما بعد.

١١- بروين اعتصامي (١٩٠١-١٩٤١م): هذه الشاعر واحدة من أكثر الشعراء استقلالية في القسم الأخير من هذا العصر، وأكثرهم شهرة. أما أشعارها فهي خليط من «الحكمة والموعظة» التقليدية مع نوع من المواساة والتعاطف والتجاوب مع مجتمعها، التي تذكر بالآثار المتميزة للشعراء القدماء أحيانا، والتي فيها شيء من الرومانسية أيضا في أحيان أخرى، ومن هنا يشاهد في أشعارها تأثير الآداب الغربية

من هذا الجانب أيضا. واهتمامها بالمحرومين وطبقة العمال يبدو في أشعارها أكبر بكثير من آثار معاصريها. أحيت هذه الشاعرة «المناظرة» أحد الفنون الأدبية في الشعر الفارسي بأفضل الأساليب، واستعملت هذا الأسلوب في الموضوعات التي تحبها. وعلى الرغم من أن بروين اعتصامي تعد من شعراء عصر الثورة فإنه يمكن اعتبارها في عداد شعراء نهاية العصر الدستوري.

نثر العصر الدستوري

هبطت الكتابة الصحافية للنثر الفارسي في العصر الدستوري مع جميع أوجه العجز والاضطرابات التي كانت ملازمة لها من أوج الصنعة الفارغة والأنواع الأدبية إلى الأرض والحياة اليومية. وإذا كان يمكن انتقاد النثر الصحافي في العهد القاجاري من حيث المسائل النحوية، فإن هذا النثر كان نثرا بسيطا غير عاجز عن بيان هدفه. وتاريخ اكتمال هذا النوع من النثر - الذي يمكن تسميته أبا اللغة القصصية الجديدة - يعود إلى أواسط سلطنة ناصرالدين شاه. وإذا استثنينا نثر قائم مقام الفراهاني السلس والمطعم بالفنون الأدبية فيجب القول إن نثر هذه المرحلة بدأ بآثار كتاب مثل: عبدالرحيم طالبوف التبريزي (١٨٢٩-١٩٠٨م) والحاج زين العابدين المراغي (١٨٣٤-١٩٠٧م)، وترجمة الميرزا حبيب الأصفهاني (المتوفى ١٨٩٠م) لقصة «حاجي بابا الأصفهاني» تأليف: جيمز موريه.

ليس خطأ إذا قيل إن «چرند وپرند» أي «الحديث الأجوف» (مجموعة من المقالات السياسية والاجتماعية لـ «علي أكبر» دهخدا كانت تنشر في جريدة «صور إسرافيل ١٩٠٤-١٩٠٥م) تشكل بداية التجارب في لغة الكتابة القصصية، وعلى الرغم من أن دهخدا لم يقصد الكتابة الصحافية. فإنه اهتم بشكل دقيق في مؤلفاته بمسألة «أسلوبه الأدائي» (لهجته)، أي أن كل شخص إيراني من أي طبقة، قبل دهخدا كان يتكلم في القصة والكتابة الروائية بأسلوب كاتب القصة،

غير أن المسألة مختلفة عند هذا الرجل؛ إذ إنه يحاول في هذا الأثر أن يعطي كل شخص أسلوبه الخاص، وبناء على هذا فإن رجال الدين المعممين والعجائز والآخرين لهم أسلوبهم الخاص بهم في آثاره. كما أن «محمد علي» جمال زاده الذي كان يعتمد في قصصه على قضية الأداء (التنغيم) إلى حد معين، وقع تحت تأثير دهخدا من هذا الجانب.

من الجدير بالذكر الإشارة إلى نثر الكُتَّاب الذين ألَّفوا قصصا تاريخية مثل: الشيخ موسى نثري الهمداني (المنشورة سنة ١٩١٣م) وصنعتي زادة الكرماني (المولود سنة ١٨٩٢م) في الفترة ما بين الحركة الدستورية وظهورالكتابة بالأسلوب الجديد (أي مجموعة جمال زادة: كان يا ما كان). ومن القمين بالاهتمام أيضا نثر الكتاب الروائيين مثل مشفق الكاظمي، وعباس الخليلي اللذين كانا يكتبان الروايات الاجتماعية والانتقادية.

كانت كتابة المقالات السياسية والاجتماعية والانتقادية متداولة كثيرا في الصحف في هذا العصر، وظهر نثر يمكن تسميته «نثر المقالة». ولعل أفضل نماذج هذا النثر نثر «محمد علي فروغي» (المتوفى ١٩٤٢م)؛ إذ كان نثرا سهلا ممتنعا، انتخبت كل كلمة من كلماته بعناية.



5

بعد انقلاب ١٩٢٠م:
بداية الشتاء الأسود

بذل شعر العصر الدستوري في أوائل سنوات انقلاب العام ١٩٢٠م جهوده الأخيرة لحفظ حرية إيران واستقلالها، وسعى إلى حفظ البذور التي كانت تنمو شيئا فشيئا في المجتمع الإيراني بثمن باهظ من الحزن وخيبة الأمل، لكنه لم يستطع الوقوف أمام خداع العامة والأموال الأجنبية.

فهم الإنجليز الذين لم يكن لديهم ميل إلى الدولة القاجارية أن الديموقراطية إذا لم تتجذر في البلاد فإن خطر البلشفية قادم لا محالة، وسوف تتعرض مناطق أخرى من ضمنها الهند لمخاطر كثيرة، فاستغلوا ضعف الدولة الإيرانية، ونصَّبوا حاكما يستطيع أن يقوم بدوره بشكل أفضل من الملوك القاجاريين، بسبب بعض المزايا الشخصية التي كانت تتوافر فيه.

«ماذا كان في وسع الشعر الفارسي أن يفعل في مثل هذه الظروف سوى أن يفقد هدفه الأصلي... أو أن يغمض عينيه عن ذلك مدة من الزمن على الأقل؟»

المؤلف

تولى الأمور في البداية ضياء الدين الطباطبائي (الذي كان كاتبا صحافيا شابا) عن طريق الانقلاب الذي قام به بوسائل خداعية سنة ١٩٢٠م، كما رافقه قائد قوات الحرس (أي رضا شاه البهلوي الذي تولى السلطة فيما بعد)، وبعد مدة وجيزة ترك الميدان بأمر من بريطانيا (وإن كان يقال إنه بقي حتى آخر عمره على علاقة بكل مجريات الأحداث، ولكن من خلف الكواليس).

ظهرت حكومة ضياء الدين الطباطبائي بصورة مخادعة للجماهير، حيث استطاع الوصول إلى طهران عن طريق أموال البريطانيين، والخطة الدقيقة التي رسموها له (تحرك من قزوين نحو طهران التي تقع على مقربة منها مع مجموعة من القزاق وسيطر عليها ليلا)، وأعلن أن قصده القضاء على فساد الحكومة والأرستقراطية، وعندما أُجبر أحمد شاه على تعيينه رئيسا للوزراء قال: «أقبل تنصيبي رئيسا للوزراء شرط ألا يستعمل لي لقب «حضرة الشريف» الذي يستعمل عادة لسائر رؤساء الوزراء»، وكان هذا العمل قد نفذ بناءً على خطة الإنجليز، بيد أنه استطاع بحنكته أن يلفت أنظار الجماهير إليه، حتى وصل الأمر إلى أن شاعرا مثل عارف القزويني (الذي لا يتطرق الشك إلى حسن نيته ووطنيته) نظم واحدا من أكثر تصانيفه شهرة في مدحه والأمل بعودته عندما انتهت مهمته وترك الساحة، وكان شعر عارف صادقا حتى أن بعض مصاريعه أصبحت مضرب الأمثال.

إن تحليل مضمون هذا الشعر يجعلنا نتوصل إلى هذه النتيجة، وهي أن البريطانيين وضعوا إصبعهم على أشد أعصاب المجتمع الإيراني حساسية، وهو الإحساس بالاشمئزاز من الحكومة الأرستقراطية؛ لأن الناس كانوا قد قبلوا أن عصر الدولة الأرستقراطية في إيران ولى بشكل كامل مع ظهور أشخاص مثل ضياء الدين الطباطبائي. يقول عارف القزويني في تصنيفه:

اي دست حق پشت وپناهت بازآ

چشم آرزومند نكاهت بازآ

أي توده ملت سپاهت بازآ

قربان كابينه سياهت بازآ

الترجمة:

عُد يا من يد الحق وراءك وملجأك

عُدْ يا من عين الأمل ترعاه

عُد يا من جماهير الأمة حراسه

عُد بحق حكومتك السوداء

عُرفت حكومة ضياء الدين الطباطبائي بـ «الحكومة السوداء»، يقول عارف القزويني في مكان آخر من هذا التصنيف:

كابينه أشرافى جزء ننكى نيست

اين رنكها را غير نيرنكى نيست

هرچند بالاى يسياهى رنكى نيست

قربان آن رنك سياهت بازآ

الترجمة:

إن حكومة الأرستقراطيين ما هي إلا عار

وما هذه الألوان إلا خدعة

على الرغم من أنه لا لون يعلو على اللون الأسود

عُدْ أيها السيد بحق لونك الأسود

إن التيار الرئيسي للإحساسات العامة التي وقعت ببساطة تحت تأثير مثل هذه الدعايات، والتي كانت ترافقها مبالغ من أموال الأجانب والضغط الداخلي الذي كان يعتمد على المصادر الخارجية هيأ لزعماء الانقلاب محبوبية خاصة، حتى استطاع رجل ذو شأن يتمتع بالمروءة والوطنية مثل السيد مدرس أن يقف في وجههم.

بعد عزل ضياء الدين ازدادت قوة الجنرال رضا خان (الذي كان وزيرا للحرب) شيئا فشيئا، حتى انتقلت السلطة بوسائل مختلفة من الأسرة القاجارية إليه، وقد تمّ الحديث حول هذا التطور وكُتب عنه بقدر كاف. ولم يوفق المخالفون بتأثير الأموال والسياسة البريطانية من مواجهة ذلك؛ فقد تابعت حكومة رضا خان أهدافها بشدة بعد السيطرة على الأوضاع. وعلى الرغم من أن نبض الأوضاع كان تحت سيطرة البريطانيين الذين كانوا يعملون بمهارة، فإن هذا المسير لم يتوقف.

إن الأدباء الذين استطاعوا الخروج من مثل هذه الظروف هم عشقي وفرخي اليزدي وبهار، أما بالنسبة إلى السيد أشرف الدين الحسيني (نسيم الشمال) الذي لم يكن من أهل السياسة، والذي كان يعاني في أواخر حياته مرضا نفسيا، فإن كثيرا من الناس لم يستطيعوا أن يفهموا أن هذا الشاعر الصادق والبسيط لا علاقة له بتلك الصحيفة (نسيم الشمال) التي استولوا عليها والأشعار الجافة والرسمية التي أصبحت تطبع فيها.

هرب أبو القاسم اللاهوتي بدوره أيضا وأصبح لاجئا في الاتحاد السوفييتي، في حين ندم عارف القزويني على أعماله (أي الأشعار التي أنشدها في بداية هذا العصر)، وكان على علم بمدى تأثير أشعاره، واختار العزلة في أحد الأودية القريبة من همدان، ولم يكن له أي اتصال مع أحد سوى كلبه، وكان يعد الناس موجودات كاذبة وشريرة، أما علي أكبر دهخدا فودّع السياسة أيضا، وبناء على هذا فقد ابتُلي عقل الشعر الفارسي وأدبه في العصر الدستوري بالتعاسة والشقاء، كما أن السياسيين - مثل مُدرّس الذي لم تكن الجوانب الأدبية ضمن نشاطاته - لم يكونوا في وضع أفضل.

تيارات الشعر الفارسي

ماذا كان في وسع الشعر الفارسي أن يفعل في مثل هذه الظروف سوى أن يفقد هدفه الأصلي وهو الاتصال العميق مع الحياة والمجتمع، أو أن يغمض عينيه عن ذلك مدة من الزمن على الأقل؟ وإذا كان من الواجب عليه أن يقول شيئا عن ذلك فيجب أن يستعمل كلاما مبهما وملتبسا، كما أن التجارب والأساليب التي استعملت في هذه الظروف والأوضاع لم تكن من نوع واحد، ومن هذه الناحية يمكن تحديد جماعتين من الشعراء على الأقل:

أولا - أولئك الذين لم تكن لهم علاقة تربطهم بالسياسة والحياة.

ثانيا - أولئك الذين كانوا يريدون أن يحافظوا على علاقاتهم بالسياسة والحياة.

وفي وسط هاتين الجماعتين كان هنالك أنصار الإصلاحات وأنصار التقليد أيضا، ولذا يصبح عددهم أربع جماعات.

ضم القسم الأول الأشخاص الذين لا تربطهم علاقة وثيقة بالسياسة، والذين كانوا يعملون على خدمة الحاكم فيمدحونه، والملاحظ أن مدحهم كان جلبا للمصلحة أكثر منه درءا للضرر، ومن هذه الجماعة: وحيد دستكردي (رئيس تحرير مجلة ارمغان) وأفسر (رئيس المجلس الأدبي الإيراني) وأمير الشعراء نادري، وغمام الهمداني، وعبرت المصاحبي، وصادق سرمد، وعباس فرات، الذين كانوا ينظمون أشعارهم في الغزل والقصيدة والقطعة والرباعي بمضامين الشمعة والوردة والفراشة والبلبل مع تكرار النصيحة والموعظة.

وإذا كان عدد هؤلاء الشعراء كبيرا فإن قيمتهم لا تكاد تذكر، كما كان لهؤلاء الشعراء توجه مضحك واستهزائي في باب معنى الشعر والفن الشعري، وكانت المطبوعة الأدبية الناطقة باسم أغلب شعراء هذه المجموعة نشرة عنوانها «كانون شعراء» أي رابطة الشعراء، وكان يتولى نشرها شخص يدعى حسين مطيعي وكان عميلا للحكومة، ونشر أول

عدد منها في ٤ أبريل من العام ١٩٤٣م. ولفهم فكر هذه المجموعة من الشعراء الذين كان عددهم يزيد على ألف شخص ليس هنالك شيء أفضل من قراءة عناوين بيانهم الشعري الذي يمكن تلخيصه في المسائل التالية:

١ - إيجاد حس الوطنية وحبّ الملك.

٢ - المكافحة الجدية للمسكرات.

٣ - إيجاد الرغبة في التكنولوجيا والفنون الأوروبية المفيدة في المجتمع الإيراني.

٤ - تطوير المنتجات والصناعات الإيرانية وتنميتها.

كانت صورة رضا شاه البهلوي تنشر في الصفحة الأولى من كل عدد مقرونة بشعر في الثناء عليه. والشاهد على أن أعضاء هذا القسم - الذين كان عددهم يزيد على ألف شخص والذي ربما تبدو فيه المبالغة - البيان الذي طبع في الصفحة السابعة من العدد الثالث من السنة الأولى لتلك النشرة. وكان مضمون هذا البيان أن هذه النشرة تنوي إصدار عدد خاص لتكريم ألفية الفردوسي مع صورة لألف شاعر وشاعر معاصر مشفوعة بشعر (رباعي) لكل منهم، وكانت أغلب أشعار هؤلاء الشعراء مجموعة من الغزل الإنساني التافه والأخلاقيات النمطية ومدح رضا شاه، وبحث حول ضرر القمار والمواد المخدرة وذم شرب الخمر وأهمية الرياضة.

كانت ولادة الشعر الفارسي ضمن حركة شعبية عامة مقرونة بهذا القناع الفارغ والمضحك الذي كان يدعى الشعر، ولا ريب في أن الشعراء كانوا يمدحون الملوك قبل العصر الدستوري، لكن اللغة والفن الشعري - على الرغم من كونهما مكررين- كانا يتمتعان بالقوة والرصانة على الأقل، ولم تتوافر لدى جميع شعراء هذه المرحلة على الأقل قدرة بيان شعراء العصر القاجاري ورصانتهم الشعرية، ولا يمكن العثور على شاعر مثل قآني أو سروش ضمن هؤلاء الشعراء.

كان هؤلاء الشعراء يدّعون إصلاح الشعر أحيانا، بيد أن حدود إصلاحاتهم كانت توضيحات حول المصباح الكهربائي والمنتجات الأوروبية الجديدة، ومن هذه الأشعار الشعر الذي نشر في أحد أعداد نشرة «رابطة الشعراء» (العدد ٥٣، ص ٣) لأحد الأشخاص ويدعى «حضرة أجل سرهنگ أخكر (*)»، والذي قدم له المحرر بمقدمة قال فيها: «الحمد لله أن لهذا الشعر مضمونا بكرا وعام المنفعة»؛ بيد أن ذلك الشعر في الحقيقة كان ركيكا وضعيفا جدا، ومضمونه ما يلي: «رأيت في إحدى الليالي فراشات في الشارع كانت تدور حول مصباح الكهرباء وتقترب منه ملهوفة ومتحمسة، لكن المصباح الكهربائي انطفأ فجأة فابتعدت عنه الفراشات، وخطر في بالي أن من الواجب العثور على مصدر النور، فضوء المصباح لا أصالة له».

بشكل عام كانت الوظيفة الشعرية لهذه المجموعة إبقاء الناس غافلين عن القضايا الأساسية والحرية والنضج وعمق الحياة، ويمكن تسمية الشعراء التالية أسماؤهم من المجموعة الثانية لهذه الجماعة من الشعراء الذين لم تكن لهم علاقة بالسياسة، أو أنهم كانوا في خدمة السياسة، غير أنهم استمروا في الإصلاحات بشكل نسبي وهم: صورتكر، ورشيد الياسمي، ورعدي آذرخشي. وإذا كان عدد هؤلاء قليلا فإن شعرهم كان أشد قوة وأجمل شعرية من شعر العصر الدستوري من حيث الشكل والتكنيك، وفي الحقيقة يمكن العثور على أشعار جيدة وجذابة من بين قصائدهم.

ارتبطت مجموعة من شعراء الجماعة الثانية بالسياسة واهتمت بالمسائل الحياتية، وكان قليل منهم من أنصار الشعر التقليدي، ومن هؤلاء: ملك الشعراء بهار، وفرخي اليزدي، وبروين عتصامي، وعلي أكبر دهخدا، وعارف القزويني، ولاهتمام هؤلاء الشعر لم يكن لهم ميدان عمل آخر. وإذا كان يشعرهم القالب

(*) لعل المقصود هنا - بشيء من الاستهزاء - حضرة الأجلّ العقيد أخكر [المحرر].

التقليدي القديم فإنه كان مملوءا بالدم والنداءات الثورية ومرتبطا بالقضايا والموضوعات الحياتية العميقة. وهؤلاء تركوا عالم الشعر في أوج الأحداث.

المجموعة الأخرى من هذه الجماعة هم الذين كانوا أنصار الإصلاح وهم: عشقي الذي قتل في الأيام الأولى من سيطرة الحكومة الجديدة، وإيرج ميرزا الذي توفي في أوائل حكم رضا شاه، وملك الشعراء بهار (الذي يبدو ميله إلى إصلاح الشعر في بعض آثاره، والذي يجب اعتباره - على أي حال - من هذا التيار)، وأبو قاسم اللاهوتي الذي نفي خارج إيران واستمر في عمله هنالك، ونيما يوشيج الذي كان طيلة هذا العصر مشغولا بالتجربة والتأمل في عزلته، ولم ينشر شيئا إلا في السنوات الأخيرة من حكم رضا شاه، وحينما نشر بعضا من أشعاره الحديثة (سنة ١٩٣٩م) لم يفهمها أحد، وكانوا ينظرون إليها على أنها نوع من اللهو والتفنن.

نيما يوشيج وتجاربه

كانت تيارات مختلفة تطرح موضوع إصلاح الشعر الفارسي بشكل عام، بيد أن جهود أنصار الإصلاحات بقيت على الصعيد النظري، ولم توفق عمليا، وإذا ما التفتوا إلى الجانب العملي فإن إصلاحاتهم كانت محدودة بأحد العناصر الشعرية مثل: القافية أو المضمون أو الوزن أو دائرة الكلمات؛ وبناء على هذا فإننا إذا اختبرنا تجديد شعراء الإصلاح قبل نيما يوشيج من حيث مدى ابتعادهم عن وجه التقليد الشعري المتعارف عليها، فسوف نرى أن أكثر أولئك الشعراء ابتعدوا عن عنصر أو عنصرين، وفي مجال محدود مما تعارف عليه التقليد الشعري، بيد أن ابتعاد نيما يوشيج عن المعايير التقليدية كان أشمل [١]؛ إذ عمّ جميع العناصر الشعرية مثل اللغة والصور الأدبية والموسيقى الشعرية والأفكار والفنون الشعرية.

ثار نيما يوشيج على التقاليد السائدة منذ بدأ إنشاد الشعر في سنوات شبابه الأولى، حتى أن هناك نوعا من الابتعاد عن المعيار التقليدي يبدو في أولى أشعاره التي قيلت في الأسلوب القديم (براى دل هاى خونين: أي من أجل القلوب الدامية)، وهذا الابتعاد عن المعيار كان نتيجة لعدم تمكنه من الشعر التقليدي ولغته إلى حد ما.

يجب ألا يغيب عن بالنا أن اللغة القديمة للشعر الفارسي قابلة للتقليد فقط عندما يتشبع ذهن الشاعر وذاكرته بآثار الشعراء السلف؛ إذ إن النَّظم باللغة القديمة للشعر التقليدي يحتاج إلى البناء التسلسلي الذي يمكن أن تقع فيه كل كلمة إلى جانب الأخرى، والذي يشمل مجموعة معينة من الكلمات فقط، وبناء على هذا فإن المتخصصين والمحترفين للغة التقليدية هم مثل علماء الآثار الماهرين في عملهم؛ فإذا كان هنالك شخص ليست لديه المهارة الكافية في نظم الشعر فإنه سوف يحس في «البناء المتسلسل» لكلام نيما بشيء غريب وغير مألوف، والشعر التقليدي لنيما يشير إلى هذه الخصوصية، وهذا يحسب خطأ وإثما من وجهة نظر الأدباء الذين تعودوا على نوع خاص من الشعر، وفي الوقت نفسه فإن سر تميز عمل نيما يكمن في هذه الحقيقة؛ إذ إن لغته الشعرية تبقى متنافرة وغير طيعة (وقابلة لكل نوع من حرية العمل والمطاوعة) وهذه هي الحقيقة؛ فقد كانت اللغة الخشنة وغير المهذبة هي التي جعلت نيما قويا حتى استطاع أن يسكب هذه اللغة في القوالب الحرة مثل المائع السلس، ومن ثم فإنه يمكن تلخيص ابتعاد نيما يوشيج عن معيار الشعر الفارسي لعصره هكذا:

أولا- في مجال العواطف والأفكار

أخذ نيما يوشيج المضمون الشعري من الحياة والطبيعة مباشرة، أي أنه يتحدث عن تجربته مباشرة، سواء كانت هذه التجربة حول الإنسان أو الحياة الاجتماعية أوالعشق والناحية الفردية أو كانت

حول الطبيعة، وهذا الاقتراب الحميم من الطبيعة لا مثيل له في الشعر الفارسي في القرون الأخيرة بشكل عام، ويشبه الغزل والاقتراب من الطبيعة الذي يرى في منظومة نيما «الأسطورة» (١٩٢٢) أشعار الشعراء الفرنسيين الرومانسيين من حيث عواطف الشاعر وتجاربه؛ إذ إن نيما اطلع على آثار هؤلاء الشعراء وأعجب بهم بشدة.

ثانيا - في مجال الصور الشعرية

لعل أهم وظيفة قام بها نيما كانت التغيير الذي ظهر في نظرة الشاعر إلى الطبيعة، وهذا الجانب وليد تصاويره الشعرية، أي أن صوره الأدبية تجاوزت معيار الشعر الفارسي، وقد كان هذا التغيير في نظر الشاعر بالمعنى التالي: إن كل شيء يمكن العثور عليه في شعره، في حين أن الأشياء الكثيرة التي لم تستطع أن تحتل مكانا في الشعر الفارسي القديم تشاهد في شعر نيما بعضها إلى جانب بعض، فعلى سبيل المثال يختلف الربيع الذي يصوره في منظومة الأسطورة عن الربيع في أشعار الآخرين.

لقد أحيا نيما الخصوصية المحلية والإقليمية في الشعر الفارسي؛ إذ إنه ترعرع في سواحل شمال إيران المترامية الأطراف، وفي غابات مازندران وسط الطيور والنباتات المتنوعة الخاصة بتلك المناطق. وإذا كان شعراء هذه الديار قد نظروا إلى الطبيعة هذه النظرة قبله - مثل شعراء خراسان في القرنين العاشر والحادي عشر للميلاد - فإن نيما يصف الطبيعة والحياة كما هي في تلك المناطق.

ثالثا - في مجال اللغة

فرّ نيما بشكل واضح من المعايير الشعرية التقليدية من أجل التوصل إلى التجديد والإبداع، وظهر هذا الانفصال عن التقليد في شعره في صورتين هما:

أولا – من حيث نحو اللغة الشعرية.

ثانيا – من حيث دائرة كلمات لغته الشعرية.

بالتأكيد لا يمكن الدفاع عن جميع جوانب عمل نيما؛ فانقطاعه وابتعاده عن المعايير التقليدية للغة مكّنه من تحرير اللغة من القيود الضيقة والقول بـ «الدور الخاص» لكل كلمة، إذ يمكن لكل كلمة في شعره أن تأخذ مكانها إلى جانب الكلمات الأخرى، وميزة هذا الأسلوب هي توسيع نطاق كلمات لغته، وعيبه أنه يتعامل في الحقيقة هكذا مع كثير من التجارب القيمة للشعراء القدماء، وكأنه لا وجود لهم أبدا، ولعله يقصد أن يبدأ من الصفر؛ وبناء على هذا فإن هنالك عددا كبيرا من الأشخاص المحبين للآداب والشعر (وبعضهم من الشباب) يتعاملون هكذا مع شعره، كأنه مشوش ومضطرب ومستهجن، ويعتقد كثير من أنصار نيما أنه لم تكن لديه «قدرة التقليد»، ولهذا السبب كانت اللغة الشعرية لتلاميذه أفصح من لغته؛ لأن تلاميذ نيما سعوا إلى استعمال اللغة التقليدية للشعر الفارسي مادامت أنها فصيحة وواضحة [٢]، واليوم فإن «الشعر المنثور» لأتباع نيما أكثر من أشعارهم الموزونة، حتى أن الأشعار التي أنشدت في الأسلوب القديم في قالب القصيدة أو الرباعي مثلا تذكّر بالشعر الفارسي القديم.

إن انقطاع نيما عن المعيار التقليدي في عالم كلمات اللغة بشكل عام سبب له اضطرابات ومتاعب في بيان المعنى والمقصود، ولا يمكن القول إلى أي حد عمل عن قصد في هذا المجال، وإلى أي حد نشأ هذا الأمر عن ضعفه أو عدم اهتمامه.

أما بالنسبة إلى دائرة كلمات نيما الشعرية فإننا نجده يستخدم أحيانا ألفاظ اللهجة الدارجة في شمالي إيران وطهران، وهي تضاف إلى غنى ألفاظه الشعرية.

رابعا - الانقطاع الآخر لنيما عن معيار الشعر الفارسي تمثل في موسيقى الشعر

١- الوزن.

٢- القافية.

بحث نيما في آثاره الشعرية عن الأوزان المهجورة وغير المعروفة وغير المألوفة، فأنشد مجموعتي «افسانه» أي الأسطورة و«خانواده سرباز» أي أسرة الجندي، في أوزان غير مألوفة، واشتهر وزن «افسانه» بعد إنشاده، ولم يكن اختراع الأوزان الجديدة رائجا في عالم العروض الفارسي على الرغم من انتشاره، وكان مثل هذا العمل يأتي مصادفة فقط، وبالطبع لم يكتف نيما بهذا العمل ولكنه خطا خطوة أخرى، فعمل على نشر عروض جديد في الشعر الفارسي يدعى «العروض النيمائي» أو «العروض الحر».

بالتأكيد يعد هذا العروض - من وجهة نظر حزمة الأوزان - من نوع العروض الكلاسيكي، مع هذا الفرق وهو أن الشاعر ليس حرا في انتخاب الأركان (التفاعيل) في العروض الكلاسيكي (باستثناء المستزاد والبحر الطويل)، أي أنه لا مناص له من أن يراعي أركان المصراع الأول في الشعر كله، وعلى سبيل المثال فإن مثنوي جلال الدين الرومي يبدأ بهذا المصراع [٣]:

- ب - - - ب - - - ب - - - ب -

وقد راعى الشاعر عدد التفاعيل العروضية منذ البداية وحتى نهاية الكتاب طبق هذا الأنموذج بدقة، يقول نيما: «إذا جعلنا الوزن أساس الشعر فيمكننا أن نغض الطرف عن قاعدة التساوي الكامل للأركان العروضية كما في الأنموذج التالي:

- ب - - - ب - - - ب - - - ب -

- ب - - - ب -

وفقا للحاجات والمستلزمات التي نحتاج إليها لبيان المعاني التي نقصدها. وكان هذا الاختبار بدوره أكثر الخطوات توفيقا وشهرة في تاريخ الأدب الفارسي (بسبب التوسع في قالب الشعر

الفارسي وتطبيقه على كل حال ومشرب وفكر) وقد بدّل نيما الأنواع المحدودة لوزن الشعر الفارسي بعدد غير محدود من دون أن يشعر القارئ بغرابة أو انحراف وقباحة من حيث إيقاع الشعر حين سماعه.

كما قدّم نيما نظرية حول القافية كانت جديرة بالاهتمام بكل معنى الكلمة، فهو يقول: «إن الشعر الفارسي القديم مبني على البيت ولا مفر لكل بيت من قافية، أما في العروض الحديث (أو العروض النيمائي) فإن البيت ليس الوحدة الشعرية، وفي الحقيقة فإن بضعة أسطر متتابعة يمكن أن تشكل بيتا»، ومن هنا فإن القافية ليست ضرورية في كل مكان، وحيثما كنا في حاجة إلى القافية استعملناها (وفق الأنموذج الذي تتبع فيه قافية كل شعر خاص بحيث يكون مطابقا لموسيقى ذلك الشعر).

على أي حال، يجب التذكير بأن نيما يوشيج لم يصل إلى مثل هذه النتائج دفعة واحدة، بل إنها كانت ثمرة عشرين سنة تقريبا من التجربة والتفكير، وامتدت من زمن نشر منظومة «الأسطورة» سنة ١٩٢٢م إلى نحو سنة ١٩٣٩م (عندما نشر أول نماذج شعره الحديث).

نشر نيما يوشيج أول نماذج شعره الحديث سنة ١٩٣٩م [٤] في مجلة «الموسيقى». ولم يظهر أي رد فعل مقابل هذه الأشعار بضع سنين، بيد أنه بعد سقوط حكومة رضا شاه وظهور حرية الصحف، كان الشعراء الشباب يبحثون عن محاولات جديدة فاكتشفوا نيما يوشيج، ومنذ ذلك الزمن أخذ الشعر الحديث ينتشر يوما بعد يوم في الصحف والمجلات. وفي الفصل التالي سوف نبحث موضوع ترعرع الشعر الحديث ونضجه.

إن أكثر الأدوات والعناصر التي استعملت في آثار نيما يوشيج مستلهمة من أسلوب الشعراء الغربيين، فبسبب اطلاعه على الآداب الغربية - عن طريق اللغة الفرنسية - يمكن العثور في كتاباته النقدية التي نشرت على شكل بضع رسائل منفصلة على تفاصيل نظريته النقدية حول الشعر والفن الشعري؛ فهي من حيث القالب ودورها التاريخي قيمة وجديرة بالاهتمام، كما أنها شواهد تدل على ذكائه وحنكته المتميزة.



6

بعد الحرب العالمية الثانية: مرحلة الإبداع وبسط التجربة

كان نيما يوشيج الشخص الوحيد الذي ينظم في عزلته ذلك النوع من الأشعار التي شرحناها، والتي كانت مغايرة لجميع قواعد عروض الشعر التقليدي حتى سبتمبر العام ١٩٤١م وبعد ذلك بقليل، فقد وفق نيما نحو العام ١٩٣٩م بنشر بضعة نماذج من آثاره، غير أن أحدا لم يلتفت إلى هذا الأسلوب، ولم ينتشر صوت نيما إلا بين أفراد قليلين، أي مجموعة من الشباب الباحثين الذين كانوا قد وقعوا تحت تأثير منظومة الأسطورة، وهنا يجب ذكر فريدون توللي على أنه أبرز هؤلاء الشباب.

بعد سبتمبر العام ١٩٤١ ومع إلغاء الرقابة وحرية المطبوعات فتحت نافذة جديدة تمكن المجتمع من أن يستنشق من خلالها هواء جديدا، وظهرت مجلات

«انتعش الشعر الفارسي وجرى الدم في عروقه مرة أخرى في حدود العام ١٩٦٩م وما تلاها، وكان ذلك بسبب التغييرات التي ظهرت في الأوضاع والمحيط الاجتماعي للتقدميين ورواد الأدب الإيراني»

المؤلف

جديدة مثل: «نامه مردم» أي رسالة الشعب (كانت مجلة جيدة من حزب «توده» الشيوعي الإيراني في أكتوبر العام ١٩٤٦م و«پيام نو» أي الرسالة الجديدة في العام ١٩٤٤م)، ومجلة «سخن» أي الكلام (وهي مجلة أدبية مشهورة بدأ نشرها العام ١٩٤٣م ومازالت تنشر). بالإضافة إلى هذا كانت هنالك مجلات سريعة الزوال تفارق الحياة الواحدة بعد الأخرى بعد نشر بضعة أعداد، ولم يكن توجهها ومضمونها واحدا. وإذا ما تصفحنا مجموعة من هذه الدوريات فإنه يشاهد في صفحات مختلفة منها أشعار من نيما يوشيج والأشخاص الذين اهتموا بأشعاره.

الشعر الفارسي بعد الحرب العالمية الثانية

يمكن ذكر الأشخاص الذين نشروا آثارهم الشعرية من بين الجيل الأول بعد الحرب العالمية الثانية، أو أثناء هذه الحرب وهم: الدكتور برويز خانلري (الذي ترك أثرا عميقا بعد نيما في الجيل الذي جاء بعده، وفي الحقيقة يمكن القول إن تأثيره كان أكثر من نيما في السنوات الأولى بعد الحرب)، ومحمد علي إسلامي ندوشن، ومجد الدين مير فخرائي (كلجين الكيلاني)، ومنوجهر الشيباني، وفريدون توللي، ورواهيج (الجواهري) وإحسان طبري وآخرون.

اختار الدكتور برويز خانلري طريقا منفصلا عن نيما مع نشر مجلة «سخن»، أي أنه كان يعد ريادة نيما خروجا على حدود الاعتدال، فقد قال عن نيما في تلك السنوات: «كان نيما يوشيج يبحث عن الأوزان الجديدة والغريبة في البداية، وينظم أشعاره الغنائية تحت تأثير الشعراء الفرنسيين الرومانسيين، خصوصا دموسه ولامارتين ويسكبها في قالب هذه الأوزان، ثم أنه كسر هذه القاعدة أيضا، وأصبح رائد نوع من الشعر الحديث ذي المعاني العجيبة والمبهمة الخاصة به، ومازال أسلوب نيما (تاريخ كتابة المقالة العام ١٩٤٥م) غير موفق في جذب الجماهير، ولم يلق رواجا لدى طبقات المجتمع العليا (مجلة پيام نو: الرسالة الجديدة) السنة الأولى العدد (١)، ص ٣٢.

كان هذا الموقف المعتدل مناسبا ومنسجما مع ذوق الأشخاص الذين كانوا ينشرون شعرهم في مجلة «سخن» ومنهم: فريدون توللي وكلچين الكيلاني، وبعد ذلك نادر نادر بور والذين كانوا يمثلون التيار المعتدل للشعر الفارسي الجديد، وإذا أردنا أن نميز الشخصيات الريادية والأكثر قربا إلى نيما فمن الصعب أن نذكر شخصا قبل منوجهر الشيباني. غير أن عدد الشعراء الشباب الذين كان قد سئموا من الشعر القديم وشكله ووزنه ازداد شيئا فشيئا في العام ١٩٤٨م، وفي السنوات التي تلتها وأصبح تأثير نيما أكثر انتشارا، وانتشرت ترجمة الأشعار الأوروبية (الفرنسية والروسية والإنجليزية)، وظهرت مقالات عن حدود نطاق إصلاح الشعر أيضا مع معلومات أفضل وحرية أكبر. وخلصت هذه العوامل في عالم الشعر الفارسي الجديد إلى تنوع كثير، وظهرت في الشعر الفارسي سواء المعتدل منه أو المتطرف مدرستان منفصلتان: أولئك الذين تركزت نظرتهم على المسائل الاجتماعية، وأولئك الذين اهتموا بالعوالم الداخلية مثل العشق والقلب أو كانوا مغرمين بالطبيعة. ومن هؤلاء يمكن ذكر الشعراء التالية أسماؤهم: نيما يوشيج، ومنوجهر الشيباني، وسياوش كسرائي، وهوشنك ابتهاج (في بعض أشعاره) وأحمد شاملو. ومن الأشخاص الذين اهتموا بالعالم الداخلي وكانوا مغرمين بالطبيعة، وباشروا بإنشاد نوع من الشعر الغنائي يمكن ذكر فريدون توللي، وكلچين الكيلاني، ومحمد علي إسلامي ندوشن، ونادر نادر بور.

إن أول تيار ظهر في الشعر الفارسي الجديد بعد ظهور شعر نيما الذي كان مقارنا لشهر سبتمبر العام ١٩٤١م هو ذلك الذي يجب اعتباره نوعا من الرومانسية. والشخصيات المرموقة لهذا النوع من الشعر هم: برويز خانلري وفريدون توللي وكلچين الكيلاني ونادر نادر بور. وكان لهؤلاء نظرية خاصة في باب عناصر الشعر، ولعله يمكن مشاهدة زبدتها في مقدمة فريدون توللي لأول مجموعة من أشعاره وهي تحت عنوان «رها» أي الخلاص (طهران العام ١٩٥١)، فقد هاجم

توللي في هذه المقدمة الممتعة وشديدة اللهجة أنصار التقليد الكلاسيكي والأسلوب القديم، وانتقد بأسلوب مقنع وفكاهي الصور النمطية لأشعارهم وألفاظهم المكررة والقديمة وابتعادهم عن الموسيقى أيضا. وإذا اعتبرنا هذه المقدمة البيان الشعري للرومانسيين فإنه ليس بعيدا عن الحقيقة أن المبادئ والقواعد التي يطرحها للشعر الجديد (التي قبلها هو نفسه والمشاطرون له في أفكاره والتي استعملوها في أشعارهم إلى حد معين) هي:

أولا - التناسب الدقيق للأوزان والحالات الشعرية.

ثانيا - جدة المضامين والتشبيهات والاستعارات.

ثالثا - عدم تقييد المتكلم باستعمال المحسنات اللفظية.

رابعا -الامتناع عن الإخلال بوزن الشعر ولو بوقفة بسيطة.

خامسا - الابتعاد عن استخدام القوافي والردائف الصعبة.

سادسا - إيجاد التراكيب الجديدة وذات الإيقاع الجيد والاستفادة من الكلمات الحية التي نسيت.

سابعا - معرفة أفضل الكلمات وانتخابها.

ثامنا - الامتناع عن الحشو والغث في البحور.

كانت بعض المسائل متناقضة إلى حد ما في هذا البيان، ومهما حدث فإن البيان برر ذاته وممارسات أنصاره وضعت الشعر الفارسي لمدة بضع سنين في ظروف وأوضاع جعلته محببا وعذبا ومملوءا بشعاع القمر الذي يبعث على النوم من جهة، ومحدودا بالتجارب الرومانسية والعشقية والحزينة ووصف منظر الغروب من جهة أخرى. واستمر هذا الوضع إلى أن ظهر تيار آخر في الشعر الفارسي بعد انقلاب العام ١٩٥٣م نتيجة لنشر مجموعات من الشعر الجديد وبعض المقالات الانتقادية. وفي الحقيقة لم يقبل مجموعة من الشعراء من ضمنهم نيما يوشيج أيا من مبادئ هذا البيان. وفي السنوات التي كان يتبلور فيها هذا النوع الأدبي من التيار الأصلي للشعر كان هؤلاء يسيرون في الطريق التي رسموها لأنفسهم.

غيرت الأحداث التي أعقبت انقلاب العام ١٩٥٣م كل شيء، ولم يكن الشعر مستثنى من هذه القاعدة. وفي الحقيقة أصبح تغيير الشعر الفارسي عمليا شيئا فشيئا، واتجه الشعر بعد انقلاب العام ١٩٥٣م إلى وجهتين: الأولى التي كانت فيها الأذهان متفائلة، والثانية طريق الأذهان اليائسة، في حين كانت الرومانسية تقترب من نهايتها تدريجيا. وبالطبع لا يمكن القول إن الرومانسية تركت الميدان بشكل كامل، بل إنها فقدت مكانتها على أنها التيار الأصلي للشعر.

أهمل الجناح الاجتماعي للشعر خصائص الثورة بسبب الرقابة، ولجأ الشعر إلى العزلة والحانة وفكرة الموت والظل المضيء للخيال والأفيون. وسرى مدح الموت والصمت والعصيان المخيف ضد «الليل» و«الليل القطبي» في عروق الشعر الفارسي.

إذا نظرنا إلى الأشعار التي أنشدت طوال تلك السنين فسوف نرى الخوف والشتاء والأسوار في كل مكان، غير أن الشعر مال تدريجيا إلى نوع من الرمزية الاجتماعية. وشعراء هذا العقد الذي يمكن تسميته بعقد ازدهار الشعر الجديد هم: فريدون مشيري، ونصرت رحماني، وأخوان ثالث، وأحمد شاملو، وهوشنك ابتهاج، وسياوش كسرائي، ومفتون أمين، وسهراب سبهري، و فروغ فرخزاد ونيما يوشيج الذي عاش بضع سنوات من هذا العقد (توفي نيما يوشيج العام ١٩٥٩م).

التيار الثاني المهم الذي برز في الشعر الفارسي الجديد بعد الرومانسية - ومازال مهما حتى الآن أيضا - هو النهضة التي انبثقت من داخل شعر نيما. وهذا النوع من الشعر تمكن تسميته بنوع من الرمزية الاجتماعية، وأفضل شعرائه هم: أحمد شاملو، وأخوان ثالث، و فروغ فرخزاد، وسهراب سبهري، وبضعة شعراء آخرين. ولعل من الأفضل أن نعتبر حديث الشاعرة فروغ فرخزاد الذي كتب العام ١٩٦٠، وبعد عشر سنوات من نشر بيان الرومانسيين (مقدمة رها لفريدون توللي) خلاصة رأي جميع هؤلاء الشعراء (على الرغم من أن جميع

هؤلاء الشعراء لم يكونوا متفقين مع فروغ في بعض الموضوعات) فقد انتقدت فروغ فرخزاد وضع الشعر الرومانسي (الذي كانت مشغولة به لبضع سنين) في تلك السنة وكتبت:

أولا - يخشى شعر اليوم تسمية الأشياء والأماكن التي تشغلنا صباح مساء.

ثانيا - شعر اليوم ليس عميقا من حيث المحتوى، إذ يتلاعب الشاعر بكلمات وتصاوير طفولية، والصور الشعرية لشعره تشبه المرأة الحسناء التي فارقت الحياة والتي إذا فتحوا جفونها فإنها لن تعبر عن أي فكرة.

ثالثا - إن العشق في هذا الشعر سطحي بشكل كامل ويلخص بالعلاقات الأكثر سطحية وبالرغبات الجنسية.

رابعا - اندثار الملحمة من شعر اليوم.

خامسا - لغة هذا الشعر مزيفة، إذ إن الكلمات التي لها معان متشابهة في موضوع عمومي تتنحى جانبا لمصلحة الكلمات الأخرى، التي تعد أكثر جمالا وأفضل إيقاعا، فشاعر اليوم يهتم بجمال الكلمة وليس بمفهومها.

سادسا - يحتاج الشعر الفارسي إلى بعض الألفاظ الجديدة، ويجب أن يجد الجرأة على إدراجها في أشعاره (دار آژنگ، ١٩٦٠، نقلت في «دفترهاى زمانه» - دفاتر الزمان - العدد الخاص بفروغ فرخزاد).

استعمل هذه المبادئ نيما يوشيج، وفروغ فرخزاد، وأحمد شاملو وإلى حد ما أخوان ثالث في أشعارهم، كما أنها وجدت طريقها إلى أشعار الآخرين، وهكذا كانت هذه البيانات وهذا النوع من الشعر هي التي دقت ناقوس موت الشعر الرومانسي. وفي هذه السنوات كان بيان الرومانسيين قد نشر (بعد أربع سنوات من ظهور مقدمة الخلاص) وكان أحمد شاملو قد قال في بيان المنظوم العام ١٩٥٤م:

اين بحث خشك معنى «الفاظ خاص» نيز

دركار شعر نيست

اكر شعر زندكى است

الترجمة:

هذا البحث الجاف لمعنى «الألفاظ الخاصة»

ليس من عمل الشعر أيضا

إذا كان الشعر يعني الحياة

فهو يتحدث في هذا الشعر عن وجوب استعمال الألفاظ العامية والمأخوذة من الحياة اليومية. وقد سعى هو نفسه لبسط دائرة الشعر بشكل موسع، عن طريق استعمال عدد كبير من الكلمات (القديمة والجديدة) وكان مبلغا موفقا لهذا البيان.

تابعت فروغ فرخزاد طريق أحمد شاملو أيضا (كان لفروغ رأي في نوع العروض الموزون). والحقيقة هي أن الشعراء الشباب بذلوا جهودا كبيرة في السنوات اللاحقة في مجال لغة الشعر، لكنهم لم ينظموا «شعرا» بل إنهم قدموا مجموعة من الألفاظ فقط.

انتعش الشعر الفارسي وجرى الدم في عروقه مرة أخرى في حدود العام ١٩٦٩م وما تلاها، وكان ذلك بسبب التغييرات التي ظهرت في الأوضاع والمحيط الاجتماعي للتقدميين ورواد الأدب الإيراني، فقد تبدلت الرؤية القديمة من اليأس والانهزامية إلى الأمل والرجاء، وسرى «الدم» و«الشقائق» و«الغابة» و«طائر الطوفان» في الفضاء الوسن والمخدر للشعر الفارسي وأعطاه حياة جديدة. كما كان بضعة من الشعراء الشباب ينشدون مثل هذه الأشعار، فانعكست في أشعارهم الروح الجديدة للأوضاع الاجتماعية، وإن كانت غير صريحة تماما. وبالإضافة إلى ذلك فإن، الكتب التي نشرت أخيرا تحتوي على أشعار أشخاص ينظمون الشعر بالأسلوب الذي كان سائدا قبل ألف سنة، ويتمحور شعرهم حول: الشمع والورد والفراشة والبلبل ومدح النظام القائم، أو حول فوائد الرياضة أو وصف «غليون الحشاشين».

يمكن البحث عن تيار أكثر حداثة في الشعر الفارسي، وهو الذي ظهر في السنوات العشر الأخيرة في الشعر الفارسي الحديث، والذي يتجلى الآن في آثار أشخاص من مثل إسماعيل الخويي وميمنة ميرصادقي. ومن البدهي أن هنالك عددا كبيرا من شعراء العقود الأخيرة، وهم جديرون

بالبحث والدراسة النقدية في الإطار العام للشعر الفارسي [1]. وبالإضافة إلى الأسماء التي ذكرنا سابقا فإننا نذكر هنا مجموعة أكبر وهم: نيما يوشيج، وأخوان ثالث، وأحمد شاملو، وفريدون توللي، وبرويز خانلري، ورضا براهني، وإسماعيل الخويي، ونصرت رحماني، ورؤيائي، وزهري، وهوشنك ابتهاج، وشفيعي كدكني، وسهراب سبهري، و فروغ فرخزاد. وسياوش كسرائي، وكوروش آبادي، ومحمود كيانوش، وكلجين الكيلاني، وفريدون مشيري، ومفتون أميني، ونارد نادر بور، ومنوجهر النيستاني، وحسن هنرمندي، وشرف الدين الخراساني، ومصطفى رحيمي.

الكتابة القصصية الحديثة في إيران

إذا أخذنا بعين الاعتبار الكتابة القصصية بمفهومها الواسع والبعيد عن الفنون الخاصة بأوروبا في القرنين الأخيرين، فإن تاريخها في إيران يعود إلى بضعة آلاف من السنين، أي منذ عصر الأساطير وحتى الآن، فقصص ألف ليلة وليلة المعروفة للقارئ الأوروبي والتي انتقلت إلى اللغات الأوروبية عن طريق الترجمات العربية أنموذج للكتابة القصصية الإيرانية القديمة (*)، كما أن هنالك قصصا أخرى أيضا في الآداب الشعبية وآداب الخواص رائجة بين الناس.

إن القصة بمعناها الجديد ليس لها في الأدب الفارسي تاريخ طويل (أكثر من نصف قرن بقليل)، فقد اقترب الأدب (في العصر الدستوري) إثر التطورات التي أشير إليها سابقا من جماهير الشعب أكثر مما كان متوقعا. وأحد الأدلة على ذلك رواج الأنواع الأدبية الجديدة وانتشارها مثل القصة والمسرح. وعلى الرغم من أن للكتابة القصصية بمفهومها الواسع تاريخا طويلا في إيران، فإن تاريخ المسرح في شكله الابتدائي الشرقي يعود إلى بضعة قرون أيضا. لكن هذه القصص والمسرحيات ليس لها أي علاقة أو ارتباط مع القصة الجديدة والمسرح الإيراني المعاصر.

(*) أعتقد أن «ألف ليلة وليلة» - وإن كان لبعض قصصها أصول هندية أو فارسية - كتبت أصلا بالعربية (سواء كان كتابها من العرب أو الفرس) ثم ترجمت إلى الفارسية وليس العكس [المحرر].

بدأت الكتابة القصصية الحديثة في إيران على شكل الرواية التاريخية مع آثار كتاب: مثل موسى النثري، وصنعتي زاده الكرماني. وهذه القصص من حيث التكنيك والأصول الأساسية لكتابة القصة مثل كل اكتشاف ثقافي جديد، ابتدائية وسطحية جدا. ومن دون شك يمكن القول: إن المجموعة القصصية «يكي بود يكي نبود» (كان يا ما كان) لمحمد علي جمال زادة التي نشرت أولا في برلين العام ١٩٢٢م كانت بداية الكتابة القصصية الحديثة في إيران في مجال القصة القصيرة.

يقول كاتب هذه المجموعة القصصية الذي نشر منذ ذلك الزمن آثارا أخرى في هذا المجال (وإن كانت غير ناجحة مثل أثره الأول) في مقدمة كتابه: «إن هدفي من كتابة قصة بأسلوب أدبي يمكن أن يكون مشتملا من الناحية اللغوية على الكلمات والمصطلحات اليومية للعوام، وأن يكون مرآة من حيث توصيفها حياة الطبقات الاجتماعية المختلفة للدلالة على أحوال المجتمع».

إن انتشار هذه المجموعة القصصية يشير إلى الطرق المتعددة التي يمكن أن تكون بداية حركة جديدة بشكل جذري في اللغة الفارسية وهي:

أولا - من الناحية اللغوية، تقع في مستوى العامة أو اللهجة الدارجة مقابل اللغة الفصحى أو لغة أهل القلم.

ثانيا - مفصلة جدا وقريبة إلى الطبيعة والواقعية من حيث الوصف المفصل، وخصائص شخصيات القصة وموازنتها مع آثار السابقين، أي الرواية التاريخية لأسلاف جمال زادة.

نشر جمال زادة في السنوات اللاحقة قصصا أخرى وهي: راه آب نامه (سفر الساقية) ومعصومة شيرازي (معصومة الشيرازية)، ودار المجانين، وتلخ وشيرين (حلو ومر) ، وصحراي محشر (صحراء المحشر) وسر وته يك كرياس (*) (إنهم من جنس واحد) (٢) وغير از خدا هيجكس نبود (لم يكن أحد سوى الله).

(*) بداية القماش ونهايته، والكرباس نوع من القماش يصنع يدويا من القطن [المحرر].

سلك جمال زادة طريقا سارت فيها الأجيال والكتاب الآخرون (صادق هدايت وبزرك علوي)، واليوم هنالك إقبال في إيران على كتابة القصة بالأسلوب الجديد بشغف، فقد ظهرت شخصيات مرموقة في عالم كتابة القصة الفارسية، وحضورها ذو قيمة كبيرة في الجو التنويري والثقافي لإيران. ويمكن مشاهدة تأثير الآداب الغربية في كل مكان، إذ يشاهد بوضوح تأثير الآثار الفرنسية والروسية (ومن ثم) الأمريكية من حيث التقنيات وفن الكتابة القصصية، بيد أن الشخصيات والمشاهد وماهية الأحداث إيرانية ومتعلقة بإيران وبالطبع يجب أن تكون كذلك.

إذا أردنا أن نتابع مسيرة الكتابة القصصية الإيرانية من الوجهة التاريخية، فيجب أن نذكر رفيقي جمال زادة، أي صادق هدايت وبزرك علوي (اللذين يجب اعتبارهما أشهر كاتبين من الجيل الأول للكتاب الإيرانيين)، وكذلك علي دشتي ومحمد حجازي. والحقيقة أن جمال زادة - الذي يعد رائدا - كان أكثر نجاحا من محمد حجازي وعلي دشتي من حيث القدرة على استعمال أصول الكتابة القصصية وتقنياتها، وأكثر قربا من فضاء القصة. غير أن حجازي ودشتي تركا تأثيرا في القارئ العادي أكثر من جمال زادة، كما كان إقبال الناس على آثارهما أكثر.

يعد صادق هايت وبزرك علوي أكثر كتاب جيلهما توفيقا، إذ إن تنوع آثارهما وقدرتهما على تمثيل الأحداث والشخصيات فائقة وممتازة، حتى أن الأجيال اللاحقة لم تستطع حتى الآن أن تحقق إنجازات أفضل من هدايت وعلوي، على الرغم من إطلاعهم على تفاصيل العمل وتركيزهم المحير على التكنيك.

إن شهرة صادق هدايت داخل إيران وخارجها أكثر من أي مؤلف آخر، وقد ترجمت آثاره إلى كثير من اللغات الشرقية والغربية، إذ إنه مؤشر على بضع خصوصيات روحية لطبقة تقدميي إيران في عصره. ويمكن العثور على هذه الخصائص في آثاره، وأولها اشمئزازه من

الأوضاع السياسية والاجتماعية لزمانه (١٩٢٠ - ١٩٤١)، وربما يمكن مشاهدة هذا الاشمئزاز بشكل غير مباشر في أفضل أعماله وهي بوف كور (البومة العمياء) وسه قطره خون (ثلاث قطرات من الدم) وبعض قصصه الأخرى، ويمكن القول إن أكثر المضامين بروزا، أو الفكرة المتسلسلة هي تصوير هذا التنفر الذي يبدو على شكل الاشمئزاز من الحياة أحيانا.

كان صادق هدايت مثل كثير من شباب جيله مهووسا بنوع من الوطنية المتطرفة (التي أثيرت نتيجة الأوضاع السياسية في عصره) كما كان هدايت مثل كثير من القوميين المنحرفين، الذين لم يهتموا بالمسير التاريخي والعوامل والظروف الاقتصادية والسياسية (وكان عن وعي أيضا)، فقد حاول أن يلقي جميع الآثام على عاتق الإسلام والفتح العربي. ويمكن رؤية هذه الطريقة من التفكير عند جيله، وحتى عند بعض التقدميين الإيرانيين في هذه الأيام. غير أن هدايت كان من أوائل الأشخاص الذين عكسوا هذه الخصوصية في آثارهم. وبناء على هذا فإن قضية الإسلام ومعاداة صادق هدايت للعرب كانت الخصوصية الثانية التي برزت في كتاباته، فبدلا من أن يشخص المسائل المتنوعة وجوانب الأمور المختلفة من حيث المبدأ، أو أن يعمل على أساس هذا، فإنه يختلق توهمات من تلقاء نفسه [٣].

بشكل عام، فإن شخصيات أفضل آثار صادق هدايت موجودات متشائمة مثل الأفراد المنحرفين والعجزة، إلى ذلك الحد الذي اشتهر فيه عنوان روايته «البومة العمياء» في الأدب الفارسي، حتى أصبح كل نوع من الحياة مقرونا بالاشمئزاز والتشاؤم يسمى بومة عمياء، وأفضل آثار هدايت عبارة عن: سه قطره خون (ثلاث قطرات من الدم) العام ١٩٣٢م، وسايه روشن (الظل المضيء) العام ١٩٣٣م، وسگ ولگرد (الكلب الضال) العام ١٩٤٢م، وحاجي آقا العام ١٩٤٥م، كما ترك بضع مسرحيات تاريخية ومقالات نقدية، وترجمات من الأدب الإيراني

القديم، ويمكن اعتبار صادق هدايت أكثر الشخصيات شهرة في النثر الفارسي الحديث، من حيث القدرة والشهرة العظيمة في الكتابة وتنوع ميدان آثاره واتساعها (*).

إذا كان بزرك علوي يأخذ مكانه إلى جانب هدايت، لكن آثاره ليس لها حجم مجموعة مؤلفات هدايت وتنوعها، وكلا الكاتبين نهضا من جيل واحد، وأوضاع اجتماعية واحدة، وهما متقاربان من بعض الأوجه. بيد أن روح الحياة ونوع الميول الاجتماعية التي تظهر في جميع آثار بزرك علوي تدل على العلاقة التي كانت تربطه بالسياسة والمسائل الاجتماعية لمدة عشرين سنة أو أكثر.

إن شخصيات قصص بزرك علوي مصممة وفعالة ورصينة بكل معنى الكلمة، ورواية چشمهايش (عيونها) من أفضل الروايات الفارسية التي صورت فيها ظلمة عشرين سنة بكل وضوح، ولما كان بزرك علوي قد أمضى سنوات من عمره في السجن، فإن هنالك دورا للسجن في آثاره، وأفضل آثار علوي هي عبارة عن: «چمدان» (الحقيبة) و «ورق پاره هار - زندان» (أوراق السجن الممزقة) و«پنجاه وسه نفر» (ثلاثة وخمسون شخصا) و«نامه ها» (الرسائل) و«چشمهايش» (عيونها).

انتحر صادق هدايت العام ١٩٥١ في باريس، وهرب بزرك علوي من إيران إثر أحداث العام ١٩٥٣م، وهو يعيش الآن في ألمانيا الشرقية [٤] وهذان المؤلفان أفضل أنموذج يحتذى من قبل جيلهما في الأدب القصصي الإيراني.

ظهر جيل أكثر شبابا بعد سبتمبر العام ١٩٤١م بدأ موجة جديدة في عالم الكتابة القصصية الإيرانية الحديثة، إذ بشر صادق جوبك بعد أن نشر «خيمه شب بازى» (خيمة الألعاب الليلية) العام ١٩٤٥م بظهور كاتب قدير. كما كان هنالك قاصون آخرون من الشباب الذين نشروا مجموعة من القصص، من بينهم جلال آل أحمد (المتوفى ١٩٦٩)،

(*) من بين أعمال صادق هدايت البارزة كتاباته عن عمر الخيام ورباعياته التي جمعها ونشرها في العام ٢٠٠٣ أخوه جهانگير هدايت في كتاب بعنوان «خيام صادق» [المحرر].

وإبراهيم كلستان، ومحمود اعتماد زادة، اللذان عرفا فيما بعد ونالا شهرة مرموقة، وإلى جانب هؤلاء الكتاب يجب الإشارة إلى سيمين دانشور التي نشرت بضع مجموعات قصصية.

نشر صادق جوبك بعد «خيمه شب بازى» (خيمة الألعاب الليلية) «انترى كه لوطيش مرده بود» (القرد الذي مات صاحبه)، و «چراغ آخر» (المصباح الأخير)، و«روز أول قبر» (يوم القبر الأول)، و «سنگ صبور» (حجر الصبر) و«تنگسير» (تنكستاني) (٥) (*)، وجميع هذه الآثار ليست متشابهة من حيث الحجم والقيمة، وبشكل عام فإن الآثار الأولى لجوبك تجذب القارئ أكثر من آثاره الأخرى، ومما هو جدير بالذكر أن لصادق جوبك مهارة في وصف طبقات المجتمع الدنيا.

كان جلال آل أحمد مزيجا من القاص وكاتب المقالة، سواء عندما كان عضوا في حزب «توده»، أو عندما انفصل عن ذلك الحزب وشكل جبهة ثالثة بالتعاون مع خليل ملكي ومجموعة أخرى. وكانت شخصية جلال آل أحمد السياسية قابلة للتشخيص من خلال آثاره حتى السنوات الأخيرة من عمره القصير نسبيا، إذ كان كاتبا سياسيا بالمعنى الصحيح للكلمة، وبالطبع فإنه من أكثر الأدباء الإيرانيين المعاصرين شعبية، ومن المحتمل أن يكون نطاق تأثيره أوسع حتى من صادق هدايت، إذ ظهرت لغة جلال الخاصة به في الآثار التي أبدعها في النصف الثاني من عمره. وكانت هذه اللغة من حيث المرونة والسلاسة، وقصر الجمل، والعبارات المكثفة، والاقتراب المدهش من اللهجة الدارجة، نوعا من الابتعاد عن المعايير الأصلية للنثر الفارسي، ومن ثم وجد مقلدين كثيرين له خصوصا في كتابة المقال. أما أفضل آثاره، فهو عبارة عن: «ديد وبازديد» (التزاور) و«از رنجى كه مى بريم» (من العذاب الذي نتجرعه) و«سه تار» (القيثارة) و«زن زيادى» (امرأة زائدة على الحاجة) و«سرگذشت كندوها» (مصير خلايا النحل) و«نون

(*) تنگسير هي منطقة جنوب غربي إيران بالقرب من بوشهر والترجمة الحرفية لها هي «وادي القوم» [المحرر].

والقلم» وجميعها من آثاره القصصية، و«غرب زدكَى» (الاستغراب) و«روشنفكران» (المستنيرون) [٦] من مقالاته ودراساته المهمة. وكان كتاب «المستنيرون» قد نشر أثناء حياته غير أنه سرعان ما منع من قبل الرقابة لبضع سنين.

بدأ إبراهيم كلستان عمله مع حزب «توده» وسلك طريق جلال آل أحمد، لكنه غير نظرته بشأن الفن وتوجه إلى نوع من الشكلية بعد أن تحسن وضع حياته. ولم تجد مجموعاته القصصية الأولى تأثيرا، لكنه استطاع جذب طبقة خاصة من القراء في الخمس عشرة سنة الأخيرة، عن طريق نشر ثلاثة كتب، وعن طريق التكامل النوعي للغة الموسيقية في أكثر قصصه، وإبراهيم كلستان من المتأثرين بالكتاب الأمريكيين، ومن أوائل الذين ترجموا أعمال أرنست همنغوي إلى الفارسية. وآثاره عبارة عن: شكار سايه: (صيد الظل) و«آذرماه آخر پاييز» (شهر ديسمبر آخر الخريف) و«جوى وديوار وتشنه» (مجرى الماء والحائط والعطشان) و«مهر وماه» (الحب والقمر). وعلى الرغم من أن نثر إبراهيم كلستان شاعري وجذاب، فإن أيا من شخصياته القصصية لا تعلق بالذهن.

يعد محمود اعتماد زادة من ضمن أشهر كتاب ومترجمي هذا الجيل، وهو من أنصار الواقعية الاشتراكية إلى حدٍ ما، ومن أوائل المعجبين بالآداب والكتابات النقدية الروسية. وقد ترجم عدة آثار كلاسيكية فرنسية وروسية إلى الفارسية، مبينا مهارته في هذا العمل. وقصصه الجديرة بالذكر هي عبارة عن: «به سوى مردم» (نحو الناس)، و«دختر رعيت» (ابنة الرعية) وهي رواية، و«نقش پرند» (دور الحرير) وهي قطع أدبية، و«مهرة مار و شهر خدا» (فقرة الثعبان ومدينة الله)، ومن الجدير بالذكر أن محمود اعتماد زادة يكتب بدقة ومهارة عالية، ونثره محكم وذو عواطف إنسانية، ومع هذا فإن الحبك القصصي عنده ليس في مستوى قدرته الفكرية ورصانته النثرية.

إذا كانت سيمين دانشور زوجة جلال آل أحمد لم توفق في مجموعتها القصصية الأولى «شهرى چون بهشت» (مدينة مثل الجنة) بشكل ملحوظ، فإنها وصلت إلى مصاف الكتاب المرموقين المعاصرين بعد نشر رواية «سووشون» [٧] الموفقة جدا، إذ إن النقاد يعدون هذه الرواية واحدة من اثنتين أو ثلاث روايات مرموقة إن لم تكن الأفضل في اللغة الفارسية.

ظهر عدد من الكتاب الشباب من جيل آخر مع انقلاب العام ١٩٥٣م وبعد ذلك بقليل. وهم يعدون اليوم أكثر الكتاب الإيرانيين نشاطا. وهؤلاء طبق التاريخ التقريبي لظهور آثارهم ونشرها عبارة عن: تقي مدرسي، وجمال ميرصادقي، وبهرام صادقي، وغلام حسين ساعدي، ومحمود كيانوش. وبعد ذلك بقليل، يجب أن نذكر نادر إبراهيمي، وفريدون تنكابي، وهوشنك كلشيري، والسيدة مهشيد أمير شاهي، والسيدة كلي ترقي، وبضعة أسماء آخرى، وهؤلاء من تيار آخر.

اشتهر الدكتور تقي المدرسي بعد نشر قصة «يكليا وتنهايي» أو (يكليا ووحدتها) ونشر هذا الكتاب جذاب وممتع، ويبشر بظهور كاتب قدير. لم ينشر مدرسي أي قصة قصيرة، في حين نشر قصة طويلة أخرى اسمها «شريف جان شريف جان» لم يكتب لها النجاح كعمله الأول. والمدرسي طبيب يعيش في أمريكا.

ظهر جمال مير صادقي مع نشر مجموعته القصصية «شاهزادة خانم سبز چشم» (الاميرة ذات العيون الخضراء) التي هي وصف لطبقة التجار في المجتمع الإيراني (كانت في طهران) على أنه شخصية موفقة في نوع من الواقعية الاشتراكية. والمجموعات القصصية الأخرى لهذا الكاتب عبارة عن: «چشمهاى من خسته» (عيوني أنا المتعب) و«شب ها ي تماشا وكل زرد» (ليالي الفرجة والورد الأصفر) و«دراز ناى شب» (طول الليل) (*) و«شكسته ها» (المهزومون) و«أين سوى تل هاى شن» (هذا الجانب من التلال الرملية) و«آدم نه حيوان» (إنسان وليس حيوانا).

(*) ترجمها إلى العربية أحمد يوسف شتا [المحرر].

بدأ بهرام صادقي وجمال ميرصادقي عملهما في مجلة «سخن» (الكلام)، واهتم بهرام صادقي بالشكل أكثر من المضمون، وفي آثاره نوع من الفكاهة الواضحة، ونشر قصة طويلة باسم «ملكوت»، ثم طبع مجموعة قصصه القصيرة (ومن ضمنها قصة ملكوت في كتاب تحت عنوان «سنكر و قمقمه هاى خالى» (الخندق والزجاجات الفارغة) ومع أن آثاره ليست كثيرة، فإنه مازال كاتبا من الطراز الأول في جيله على الرغم من تركه الكتابة منذ بضع سنين [٧].

الدكتور غلام حسين ساعدي (گوهر مراد)، كاتب موفق جدا وواسع الانتشار، وله مكانة جلال آل أحمد في جيله، لكنه كاتب مسرحي بدلا من الرسائل والمقالات (التي اشتهر بها جلال آل أحمد)، وله مكانة عالية في هذا الشأن، ومجموعة قصصة عبارة عن «عزاداران بيل» (معزو المجرفة)، و«واهمه هاى بى نام ونشان» (الأوهام المجهولة)، و«ترس ولرز» (الخوف والارتجاف) و«دنديل»، و«گور و گهواره» (المهد واللحد). ولساعدي قدرة استثنائية في الكتابة القصصية، إذ إنه يستطيع أن يبدع قصة من لا شيء، وهو ينتخب شخصياته القصصية - مثل شخصيات قصص جوبك - من بين أكثر الناس في إيران عجزا وشقاء وحرمانا، سواء كانت في أذربيجان (معزو المجرفة) أو في طهران (المهد واللحد)، وعلى الرغم من أن ساعدي كاتب واقعي، فإنه يبلور أبعاد الزمان والمكان أحيانا حتى يستطيع أن يخلص أثره من التقوقع في قلب حادثة معينة من جهة، وأن يضيف إلى جمالها من جهة أخرى.

فريدون تنكابني كاتب آخر من هذا الجيل أيضا، اشتهر إثر نشر بعض قصصه باسم: «بياده شطرنج» (بيادق الشطرنج) و«ستاره شب تيره» (نجمة الليل الأسود) و«مردى در قفس» (رجل في القفص)، ولفريدون تنكابني نثر عال، لكنه لا يعطي أهمية كبيرة للتكنيك، والفكرة عنده أكثر قيمة من الشكل.

هوشنك كلشيري كاتب شاب آخر تمتع بمكانة بين قاصي جيله بعد أن نشر قصة «شازده احتجاب» (الأمير احتجاب)، كما نشر مجموعة قصصية باسم «مثل هميشه» (كالعادة) وقصة عنوانها «كريستين وكيد». وكلشيري متأثر بالكتاب الأمريكيين، ويتبع في تقليده للشكل والتقنيات أسلوب «تيار الوعي» لفوكنر.

نادر إبراهيمي كاتب متعدد الآثار، وقد طبعت أعماله خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة وهو صاحب تجربة كبيرة، وآثاره ليست متشابهة في الجدارة، إذ يشاهد فيها التأرجح.

محمود كيانوش شاعر وكاتب من هذا الجيل، ذو نثر شاعري ودقيق، كما أنه شاعر يكتب القصة، غير أن نشاطه في الشعر أكثر منه في مجال كتابة القصة، وعلى الرغم من هذه الحقيقة فقد نشر مجموعة قصص هي «آيينه هاى سياه» (المرايا السود) و«غصه أى وقصة أى» (غصة وقصة) و«أنجا هيج كس نبود» (لم يكن هنالك أحد) و «مرد گرفتار» (الرجل المبتلى).

هنالك كاتب شاب آخر غرق في نهر «ارس» في ظروف غامضة، ووصل إلى محبوبية كبيرة، ونشرت آثاره على نطاق واسع وهو صمد بهرنكي (١٩٣٩ - ١٩٦٨)، وإذا كان صمد بهرنكي يركز اهتمامه على قصص الأطفال، فإن الكبار يقرأون قصته «ماهى سياه كوجولوى» (السمكة الصغيرة السوداء) أيضا، وهو واحد من أكثر كتاب جيله تضحية، وتعد بعض آثاره كنزا ثقافيا لشعب إيران (أذربيجان).

في النهاية يجب ذكر الكتاب الآخرين الذين أبدعوا آثارا رائعة، وإن كان المجال لا يسمح لذكر تفاصيل عن كل واحد منهم:

الجيل الأول: سعيد نفيسي، وشين برتو، وجهانكير جليل، ومحمود مسعود.

الجيل الثاني: درويش، ورسول برويزي.

الجيل الثالث: بهمن فرسي وبابا مقدم.

الجيل الرابع: السيدة كلي ترقي، والسيدة مهشيد أمير شاهي، وأحمد محمود، وأمين فقيري، وشميم بهار، وناصر تقوائي، ومحمود دولت آبادي.

الأدب المسرحي في إيران الحديثة

لم يكن المسرح موجودا بمعناه الصحيح في الشرق قبل قرن من الزمان، وقد يكون أول شخص كتب المسرحية في آسيا هو الميرزا فتح علي آخوند زادة الذي كتب بضع مسرحيات في أذربيجان (القوقاز، ١٨٥٩م) باللغة الأذرية، وترجمت هذه المسرحيات بيد الميرزا جعفر قراجه داغي إلى الفارسية، ولاقت الاهتمام من الجميع (١٨٧٠م). ولم يكن المسرح بمفهومه الأوروبي موجودا قبل الميرزا فتح علي الذي كان تحت تأثير الآداب الأوروبية من النوع الروسي، والذي كان رائدا في هذا المجال. ومن هذا المنطلق يمكن القول: إن المسرح والكتابة المسرحية ظهرا في إيران منذ زمن ناصر الدين شاه.

وجدت آثار تتضمن نواة المسرح قبل هذا العصر، والمقصود بعض المسرحيات الفكاهية التي مازال لها في بعض محافظات إيران انعكاس رتيب. كما تدل المصطلحات التي استعملت في الآداب الكلاسيكية الإيرانية على إشارات في فن المسرح، وإن لم يكن لدينا اطلاع دقيق ورصين عليها. ومسرح خيال الظل نموذج من هذا النوع.

ظهرت وفق بعض المصادر آثار مسرحية في العصر الصفوي بشأن حياة أئمة الشيعة وشهادتهم، خصوصا شهادة الحسين بن علي (عليه السلام) وأتباعه ومصيبة كربلاء، التي كانت متداولة في مجالس العزاء والمواكب الحسينية، ومازالت رائجة حتى الآن. ومن غير المعلوم إذا كان لمراسم التعزية أو المسرح الديني سابقة قبل الصفويين وأسلافهم أم لا. ومن المحتمل أن الصفويين أبدعوا إجراء هذه «المسرحيات» بسبب اطلاعهم على الغرب، وتقليدا للمسرحيات التي كانت رائجة حول

القديسين المسيحيين، غير أن تعزية الإمام الحسين (عليه السلام) قديمة جدا، فهي تعود إلى القرن الرابع للهجرة على الأقل وعهد حكم البويهيين في بغداد.

على أي حال، فإن الملاحظة المهمة هي أن الأدباء الإيرانيين والإسلاميين كانوا غافلين عن المفهوم الدرامي والمسرح، ومن هذا المنطلق كان يبدو في نظرهم أن القسم الكوميدي والتراجيدي من كتاب «فن الشعر» لأرسطو غير قابل للترجمة. وعندما أراد المفسرون المسلمون أن يبينوا رأيهم بشأن هذه المفاهيم في آثار أرسطو، فإنهم كانوا يكتبون أشياء لا معنى لها، أو أنهم كانوا لا يميزون بين التراجيديا والرثاء أو بين الكوميديا والهجاء، لأن الهجاء والرثاء كانا رائجين في الأدب العربي.

أما لماذا لم تظهر الآداب المسرحية في إيران فيعود ذلك إلى طبيعة المجتمع القائم على النظام الطبقي، والنظام الحكومي القائم على الاستبداد، إذ إنه لم يكن هنالك ميدان لازدهار هذا النوع من الآداب الذي يعد النقد عصب حياته. وتدل التجربة على أنه كلما هبت رياح الحرية في إيران بدأت حركة جديدة في الكتابة المسرحية، (في العهد الدستوري وبعد اعتزال رضا شاه السلطنة بعد الحرب العالمية الثانية). ومع أن بضع مسرحيات كانت قد كتبت وعرضت في إيران بعد مسرحيات الميرزا فتح علي أخوند زادة، يمكن القول إن المسرح الحديث بدأ بعد العام ١٩٤١م، إذ نال الناس الحرية لبضع سنوات. وعلى أي حال ففي المدة بين نشر مسرحيات أخوند زادة والمسرحيات التي كتبها ملكم خان ونشرها في إيران [٩]، وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية ظهر كتاب مثل رضا كمال شهرزاد، و الميرزادة عشقي (الشاعر المعروف)، وحسن مقدم (علي نوروز)، وأبو الحسن فروغي (المسرح الشعري) كتبوا مسرحيات ونشروها، ثم عرضت أكثرها على خشبة المسرح. وكانت أكثر المسرحيات التي كتبت في العهد الديكتاتوري ممزوجة بنوع من القومية، ولم يكن هنالك مجال للنقد الأخلاقي والاجتماعي.

ظهر جو ممتاز لازدهار الفن بعد سبتمبر العام ١٩٤١م، وازدهرت كذلك الآداب المسرحية التي تأخذ على عاتقها وظيفة نقدية جديرة بالاهتمام، وبدأت في تلك السنوات ترجمة كثير من الآثار الكلاسيكية لأدباء العالم الكبار مثل: شكسبير وأخيلوس وشيلر ومولير وكوكول وتشيخوف وغوركي وسارتر وكامو وآخرين. واهتم كتاب إيرانيون مثل صادق هدايت وعبد الحسين نوشين وصادق جوبك بكتابة المسرحية، وظهرت في طهران والمحافظات الأخرى مسارح مختلفة، ويمكن القول إن عبد الحسين نوشين شخصية مرموقة في المسرح الإيراني بعد الحرب العالمية الثانية.

ابتلي المسرح الإيراني بمعضلات جمة بعد انقلاب العام ١٩٥٣م شيئا فشيئا، ومع هذا فقد ظهرت مجموعة من الكتاب المسرحيين الممتازين والمرموقين في العشرين سنة الأخيرة وأهمهم: الدكتور غلام حسين ساعدي الذي بحثنا قصصه القصيرة سابقا، وكذلك الدكتور بهرام بيضائي وأكبر رادي وجميع المسرحيات التي أجريت في السنوات الأخيرة كانت ترجمات من الآداب الغربية، بيد أن أغلبها كان من الآداب العدمية (١٠).





الفصل الثاني

(١) ديوان محتشم الكاشاني، طبعة محمد علي الجرجاني، مكتبة محمودي، طهران، ص ٢.

(٢) معجم لـ: شمس العلماء، نواب عزيز جنگ بهادر بقي ناقصا بسبب موت مؤلفه.

(٣) معجم لـ: محمد عبدالغني خان.

(٤) ألف هذا المعجم سيالكوتي وارسته اللاهوري في سنة ١١٥١.

(٥) نوع من الشعر الياباني القصير الذي يتكون من ثلاثة مصاريع هجائية، أو خمسة أو سبعة، انظر فرهنكنامه أدب فارسى (موسوعة الأدب الفارسي بالفارسية) [المترجم].

الفصل الثالث

(١) يقصد المؤلف سعدي الشيرازي وحافظ الشيرازي وفرخي السيستاني ومنوجهري الدامغاني [المترجم].

(٢) ترجيع بند هو أحد أنواع الفنون الشعرية الفارسية [المترجم] وفيه ينشد الشاعر عددا من الأبيات من البحر نفسه، ولكن بقواف مختلفة، ثم يتبعها ببيت مكرر بقافية واحدة. وهذا البيت المكرر هو الترجيع وما قبله هو البند [المحرر].

(٣) الحقيقة هي أن هذا الكتاب ترجم من اللغة الهندية القديمة (السنسكريتية) إلى الفارسية البهلوية، وقد ترجمه الطبيب برزويه، ثم ترجمه عبدالله بن المقفع إلى اللغة العربية عن اللغة الفارسية البهلوية، غير أن أصوله الفارسية ضاعت، فأُعيدت ترجمته إلى الفارسية الحديثة عن طريق نصر الله منشئ مرة أخرى. [المترجم].
هذا الكلام أو التوضيح هو عن «كليلة ودمنة» وليس عن «ألف ليلة وليلة» [المحرر].

الفصل الرابع

(١) أي اللغة التركية الحديثة التي تكتب الحروف اللاتينية، وهي التي شاعت في تركيا بعد أن أقدم مصطفى كمال أتاتورك على استبدال الأبجدية اللاتينية بالأبجدية العربية، وهي التي أصبحت تعرف بالتركية الاسطنبولية مقابل التركية العثمانية [المترجم].

(٢) أخذ أصل كلام الميرزا آقاخان من كتاب «انديشه هاي ميرزا آقاخان كرماني» لمؤلفه د. فريدون ادميت ص ١٢-١٣.

(٣) المستزاد أحد أنواع الشعرالفارسي [المترجم]. وفيه تضاف كلمات زائدة من الوزن في آخر كل مصراع مثل:

درخواب جمال يار را ميديدم «درعين صفا»

وز كلشن اوكَلي ميچيدم «بي خارجفا»

ناكَاه خروس سحري بيدارم كَرد «كويا ز حسد»

اي كاش كدبيدار غيكَرديدم «تاروز جزا»

(على نمط أغنية الأوّلة في الغرام لبيرم التونسي التي غنتها أم كلثوم) [المترجم].

(٤) قطعة شعرية تنظم لتغنى مع الموسيقى [المترجم].

(٥) نوع من التصنيف الفارسي الذي يكون باللهجة الدارجة، وعادة ما يكون غير خالص، وركيكا أحيانا، وفيه جوانب فكاهية وهزلية أو هجائية.

(٦) الحقيقة أن هنالك طبعات مختلفة من هذا المعجم، يقع بعضها في ١٥ أو ٢٠ مجلدا، ومن الجدير بالذكر أيضا أن هنالك مؤسسة في شمال طهران باسم «مؤسسة دهخدا» تشرف على طباعة هذا المعجم ويرأسها الدكتور جعفر شهيدي، ويشار هنا أيضا إلى أنه صدر في السنوات الأخيرة معجم كبير تحت اسم «فرهنگ سخن» المجموعة من الأساتذة والباحثين، وهو يضاهي معجم دهخدا [المترجم].

(٧) هذا الشاعر مشهور في الأدب الفارسي بـ «مخيط الفم»، فقد سجن وعذب وخيط فمه لمنعه من الكلام [المترجم].

الفصل الخامس

(١) شكّل نيما يوشيج مدرسة أصبحت تعرف باسمه في الشعر الفارسي المعاصر. وهي المدرسة التي اشتهرت بـ «المدرسة النيمائية» نسبة إليه [المترجم].

(٢) كان كل من أحمد شاملو وأخوان ثالث وسهراب سبهري وفروغ فروخزاد من تلاميذ نيما يوشيج ومن أتباع مدرسته في الشعر الفارسي المعاصر، لكن بعض هؤلاء كأحمد شاملو اشتق لنفسه طريقا أخرى في مرحلة لاحقة، وأصبح رائدا لما يعرف بـ «قصيدة النثر» [المترجم].

(٣) أي البيت الأول من المثنوي الذي يتكون من ستة وعشرين ألف بيت وهو :

بشنو از نى چون حكايت مى كند

از جداييها شكايت مي كند

وترجمتها هي:

اسمع الناي حين يحكي حزينا

فهو يشكو مرارة الهجران [ترجمة المحرر].

(٤) حقيقة يجب تصحيح هذا التاريخ؛ إذ إن التاريخ الهجري الشمسي الذي ذكر في الكتاب هو ١٣١٨ وعند تحويل هذا التاريخ إلى الميلادي يصبح ١٩٣٩م، بيد أنه بعد العودة إلى ديوان نيما يوشيج تبين أن الشاعر أنشد شعر ققنوس سنة ١٣١٦هجري شمسي أي ١٩٣٧ للميلاد وليس ١٩٣٩، وهذه ليست هي أولى محاولات نيما يوشيج، بل سبقتها محاولات بدأت منذ العام ١٩٢٢عندما نظم منظومة «افسانه» أي الأسطورة [المترجم].

الفصل السادس

(١) لا بد من التذكير هنا أن هذا الكتاب دون في السبعينيات من القرن الماضي، ولذلك فإنه لم يتطرق إلى وضع الأدب الفارسي في السنوات التي تلت ذلك [المترجم].

(٢) عادة ما تستخدم هذه العبارة في اللغة الفارسية بالمعنى السلبي [المترجم].

(٣) هذه لفتة جميلة ومختصرة من الدكتور شفيعي كدكني إلى موضوع معاداة العرب في آثار صادق هدايت وبعض الأدباء الإيرانيين، وقد بحثت هذا الموضوع المستشرقة الأمريكية في كتابها «معاداة العرب في الأدب الإيراني المعاصر» وهو الكتاب الذي ترجمته إلى العربية وسيأخذ طريقه إلى النشر قريبا إن شاء الله [المترجم].

(٤) يشار هنا إلى أن حجة الله أصيل لم يتنبه إلى هذه الجملة، فقد ترجم هذا الكتاب إلى الفارسية وطبع في طهران العام ١٩٩٩م، في حين أن بزرك علوي توفي العام ١٩٩٦ [المترجم].

(٥) نسبة إلى منطقة تنكَسير القريبة من مدينة بوشهر الإيرانية [المترجم].

(٦) حقيقة يجب تصحيح اسم هذا الكتاب، إذ إن اسمه في اللغة الفارسية «در خدمت وخيانت روشنفكران» أي (حول خدمة وخيانة المستنيرين) [المترجم].

(٧) أخذ اسم هذه الرواية التى تعد من أشهر الروايات في الأدب الفارسي المعاصر من أسطورة سياوش التي وردت في شاهنامة الفردوسي، فعندما قتل ظلما وجرى دمه على الأرض نبتت وردة حمراء من دمه، وقد أصبح سياوش رمزا لكل مظلوم في الأدب الفارسي المعاصر، ومن هنا فقد اختارت سيمين دانشور هذا الاسم لروايتها التي تتحدث فيها عن أوضاع شيراز زمن الاحتلال البريطاني، والتي يقتل في نهايتها زوجها يوسف ظلما وعدوانا [المترجم].

(٨) لا بد من التذكير هنا بأن الكثير من الكتاب والشعراء الذين ذكروا هنا فارقوا الحياة، في حين كانوا أحياء زمن تأليف هذا الكتاب [المترجم].

(٩) أشارت الدراسات اللاحقة إلى أن المسرحيات المنسوبة إلى ميرزا ملكم خان كانت للميرزا آقا التبريزي [المترجم].

(١٠) لا بد من التذكير هنا بأن المسرح الإيراني شهد في السنوات الأخيرة تحولات كبيرة وتطورات جديرة بالدراسة والتحليل، فقد بشرت حركته النشطة والدءوبة بولادة جديدة للمسرح الإيراني، ولذلك يجب أن تؤخذ هذه المسألة بعين الاعتبار، إذ إن هذا الكتاب دون في السبعينيات من القرن الماضي للطلاب الناطقين بالإنجليزية في جامعة برينستون الأمريكية، وترجم العام ١٩٩٩ إلى اللغة الفارسية، ومن ثم لم يشر المترجم إلى وضعية المسرح الإيراني في الثلث الأخير من القرن الماضي [المترجم].



المؤلف في سطور

أ. د. محمد رضا شفيعي كدكني

* من مواليد كدكن، خراسان، إيران.
* شاعر وناقد وأستاذ جامعي
* من آثاره:

أولا: الكتب المؤلفة

. «صور خيال در شعر فارسي» (الصور الأدبية في الشعر الفارسي)، «موسيقى شعر» (موسيقى الشعر)، «أسرار التوحيد في مقامات الشيخ أبي سعيد» (تصحيح)»، «تاريخ نيشابور، أبو عبدالله النيسابوري» (تصحيح)، «منطق الطير: فريد الدين العطار» (تصحيح)، «حالات وسخنان أبو سعيد أبو الخير» (حالات وأحاديث أبو سعيد أبو الخير)، «ادوار شعر فارسي از مشروطيت تا سقوط سلطنت» (مراحل الشعر الفارسي منذ الحركة الدستورية وحتى سقوط النظام الملكي)، «مختار نامه: مجموعة رباعيات فريد الدين العطار»، «شعر معاصر عرب» (الشعر العربي المعاصر).

ثانيا: الكتب المترجمة

«آفرينش وتاريخ» (الخلق والتاريخ) للمؤلف مطهر بن طاهر المقدسي، «تصوف إسلامي ورابطه إنسان با خدا» (التصوف الإسلامي وعلاقة الإنسان مع الله) (نيكلسون)، «رسوم دار الخلافة» (هلال بن محسن الصابي)، «أبو مسلم خراساني» (محمد عبدالغني حسن).

ثالثا: الدواوين الشعرية

«آيينه براى صداها» (مرآة للأصوات)، ويحتوي على سبع مجموعات شعرية، «هزاره دوم آهوى كوهى» (الألفية الثانية للغزلان)، واحتوى على خمس مجموعات شعرية.

المترجم في سطور

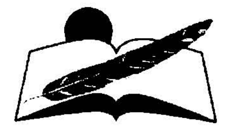
د. بسام ربابعة

* من مواليد الأردن في العام ١٩٦٨.

* حصل على درجة الماجستير من جامعة اليرموك - الأردن، ١٩٩٥.

* ماجستير ودكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها من جامعة طهران، ٢٠٠٤.

* يعمل حاليا أستاذا مساعدا في قسم اللغات السامية الشرقية بجامعة اليرموك.





سلسلة عالَم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير العام ١٩٧٨.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفا وترجمة:

١ ـ الدراسات الإنسانية: تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الأفكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية: اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات.

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة.

٤ ـ الدراسات الفنية: علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقى ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية.

٥ ـ الدراسات العلمية: تاريخ العلم وفلسفته، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم)، والدراسات التكنولوجية.

أما بالنسبة إلى نشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي.

وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على ألا يزيد حجمها على ٣٥٠ صفحة من القطع المتوسط، وأن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، وكذلك يجب أن تدوّن أرقام صفحات الكتاب الأصلي المقابلة للنص المترجم على جانب الصفحة المترجمة، والسلسلة لا يمكنها النظر في أي ترجمة ما لم تكن مستوفية لهذا الشرط. **والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها**. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف وخمسمائة دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل عشرين فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي، أو ألف ومائتي دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف وستمائة دينار كويتي)، بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتيا مقابل تقديم المخطوطة ـ المؤلفة والمترجمة ـ من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.



على القراء الذين يرغبون في استدراك ما فاتهم من إصدارات المجلس التي نشرت بدءا من سبتمبر ١٩٩١، أن يطلبوها من الموزعين المعتمدين في البلدان العربية:

الكويت:
شركة المجموعة الكويتية للنشر والتوزيع
الشويخ - المنطقة التجارية الحرة - شارع
الموفنبيك - مبنى D14 - الدور الأول
ص. ب 29126 - الرمز البريدي 13150
ت: 24613535 - فاكس 24613536

الإمارات:
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، ت: 9714266611 - فاكس: 2666126
ص. ب 60499 دبي

السعودية:
الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الملك فهد (الستين سابقا) -
ص.ب 13195
جدة 21493 ت 6530909 - فاكس 6533191

سورية:
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
سورية - دمشق ص. ب 12035(9631)
ت 2127797 ـ فاكس 2122532

مصر:
دار الأخبار
٦ ش الصحافة ـ الجلاء ـ القاهرة
ت 0020225806400
فاكس 0020225782632

المغرب:
الشركة العربية الأفريقية للتوزيع والنشر
والصحافة (سبريس)
70 زنقة سجلماسة الدار البيضاء
ت 22249200 ـ فاكس 22249214 (212)

تونس:
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب 4422
ت 322499 ـ فاكس 323004 (21671)

لبنان:
شركة الشرق الأوسط للتوزيع
ص. ب 11/6400 بيروت 11001/2220
ت 487999 ـ فاكس 488882 (9611)

اليمن:
القائد للتوزيع والنشر
ص. ب 3084

الأردن:
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب 375 عمان - 11118
ت 5358855 ـ فاكس 5337733 (9626)

البحرين:
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب 224/ المنامة - البحرين
ت 294000 - فاكس 290580 (973)

عمان:
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص. ب 3305 - روي
الرمز البريدي 112
ت 700896 و 788344 ـ فاكس 706512

قطر:
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب 3488 - قطر
ت 4661695 ـ فاكس 4661865 (974)

فلسطين:
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس/ شارع صلاح الدين 19
ص. ب 19098 ـ ت 2343954
فاكس 2343955

السودان:
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب 1441 ـ ت 488631 (24911)
فاكس 362159 (24913)

نيويورك:
MEDIA MARKETING RESEARCHING
25 - 2551 SI AVENUE LONG ISLAND
CITY NY - 11101 TEL: 4725488
FAX: 1718 - 4725493

لندن:
UNIVERSAL PRESS & MARKETING
LIMITED
POWER ROAD. LONDON W 4SPY.
TEL: 020 8742 3344
FAX: 2081421280

هذا الكتاب

هذا هو الكتاب الأول الذي يُترجَم للأستاذ الدكتور شفيعي كدكني إلى اللغة العربية، وهو كتاب قيّم وفريد من نوعه على الرغم من صغر حجمه؛ ولأنه موجّه إلى الناطقين بغير الفارسية، فقد جاء مختصرا ومكثفا، وشاملا مدة زمنية طويلة تمتد من القرن الخامس عشر وحتى القرن العشرين الميلاديين، وهو يغني عن كثير من الكتب الأخرى، خصوصا التي تتناول الأدب الفارسي المعاصر الذي غفلنا عنه في الجامعات العربية والذي نكاد نجهله في عالمنا العربي.

عمل المؤلف في هذا الكتاب على تناول الأدب الفارسي بشقيه، الشعر والنثر، بالبحث والدراسة والتحليل، وقدم جهدا طيبا يشكر عليه في التعريف بالأدب الفارسي لغير الناطقين بالفارسية، ولكل هذا وقع اختيار المترجم على هذا الكتاب، ورأى أنه قمين بالترجمة، فعمل على ترجمته من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية حتى يغني المكتبة العربية، وحتى يكون في متناول المهتمين بالأدب الفارسي من أبناء العربية.

ISBN 978 - 99906 - 0 - 285 -2
رقم الإيداع (٠٢٩ /٢٠٠٩)